DAS FRESKENWERK PHILIPP VEITS

Ein Beitrag zur Geschichte des Freskos im 19. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie
des Fachbereichs Geschichtswissenschaften der
Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Gisela Balke
aus Bremen

Berlin 1986

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

DAS FRESKENWERK PHILIPP VEITS

Ein Beitrag zur Geschichte des
Freskos im 19. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Grades eines
Doktors der Philosophie
des Fachbereichs Geschichtswissenschaften der
Freien Universität Berlin

vorgelegt von

Gisela Balke
aus Bremen

Berlin 1986

Gedruckt mit Genehmigung
des Fachbereichs Geschichtswissenschaften der
Freien Universität Berlin

Fachbereichssprecher: Professor Dr. R. Hansen
Referent: Professor Dr. R. Preimesberger
Korreferent: Professor Dr. P. Bloch

Tag der mündlichen Prüfung: 26. April 1986

Vorbemerkung

Für alle Anregungen und für die Beratung bei der Ausführung der vorliegenden Arbeit möchte ich vor allem meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. R. Preimesberger, ganz besonderen Dank sagen.

Danken möchte ich auch allen Mitarbeitern der Museen und Sammlungen, die mir bei der Anfertigung des Kataloges geholfen haben, insbesondere Herrn Dr. N. Suhr vom Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz und Herrn Dr. H.-J. Ziemke vom Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main.

Ferner danke ich für ihr hilfreiches Entgegenkommen Frau E. Heinemann, Herrn H.-J. Dopfer, Herrn Dr.W. Ratjen sowie Herrn Dr. W. Arenhövel, der mir bereitwillig seine umfangreiche Bibliothek zur Verfügung stellte.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549614_0042

Inhaltsübersicht

I. Zeittafel S. 7

II. Einleitung S. 9

III. Die römische Schaffenszeit Philipp Veits (1815 - 183o)

1. Das Deckenfresko des"Paradiso" im Casino Massimo S. 16

1.1. Verlauf der Arbeiten S. 16
1.2. Zum Aufbau der Göttlichen Komödie S. 18
1.3. Die Gesamtkomposition des "Paradiso" S. 2o
1.3.1. Zu den Vorzeichnungen des "Paradiso" S. 21
1.3.2. Zu den Entwürfen von Peter Cornelius und den Vorstellungen Friedrich Schlegels S. 23
1.3.3. Zur Deutung der Gesamtkomposition S. 3o
1.4. "Empyreum" und "Primum Mobile" S. 41
1.4.1. Zu den Entwürfen zum "Empyreum" und "Primum Mobile" S. 41
1.4.2. Zur Deutung des "Empyreums" S. 51
1.5. Die Himmelssphären auf den Gewölbeseiten S. 62

1.5.1. Das ausgeführte Fresko S. 62
1.5.2. Zu den Vorzeichnungen der auf den Gewölbeseiten dargestellten Planetensphären S. 68
1.5.3. Zur Deutung der auf den Gewölbeseiten dargestellten Planetensphären S. 72
1.6. Zu den Vorbildern des "Paradiso" S. 75

2. Die Fresken im Palazzo Zuccari und Museo Chiaramonti

2.1. Die Fresken im Palazzo Zuccari S. 8o
2.1.1. "Joseph und das Weib des Potiphar" S. 81
2.1.2. "Die sieben fetten Jahre" S. 84
2.1.3. Zur Deutung der Josephsfresken S. 89
2.2. "Triumph der Religion" im Museo Chiaramonti S. 91

IV. Die Frankfurter Schaffenszeit Philipp Veits (183o - 1853)

---

1. Die Fresken im alten Städelschen Institut S. 95

1.1. "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" S. 98
1.1.1. Verlauf der Arbeiten S. 98
1.2. Zu den Entwürfen des Mittelbildes S.1oo
1.2.1. Das ausgeführte Fresko S.1o7
1.2.2. Zu den Studien des ausgeführten Mittelbildes S.111

1.3. Zu den Entwürfen der beiden Seitenbilder der "Germania" und "Italia" S. 113

1.4. Das Transparent für das Bonifatius-Fest in Mainz S. 119

1.5. Zur Deutung des Freskos S. 122

2. Die Fresken im altdeutschen Saal, in den Antikensälen sowie das Freskenprojekt im Treppenhaus des alten Städelschen Kunstinstituts S. 129

2.1. Die Fresken des altdeutschen Saales S. 129

2.2. Die Fresken in den Antikensälen S. 131

2.3. Die Entwürfe zum Treppenhaus S. 134

3. Das Freskenprojekt für den Berliner Dom S. 135

V. Kunsttheorien in der Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts

1. Das Fresko als Ausdruck idealistischer Malerei S. 141

2. Zur Gestalt des Künstlers S. 147

3. Der Symbolbegriff in den ästhetischen Diskussionen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts S. 151

3.1. Vom Symbolcharakter des Madonnenbildes S. 152

4. Kunsttheoretische Positionen nazarenischer Künstler S. 162

4.1. Über den Zusammenhang von Natur und Ideal S. 162
4.2. Über das nazarenische Verständnis von der Person des Künstlers S. 167
4.3. Über das Verhältnis zur Malerei der "Alten" S. 169

5. Die Fresken Veits im Kontext der ästhetischen Diskussionen S. 174

VI. Anmerkungen S. 188

VII. Abkürzungs- und Literaturverzeichnis S. 215

VIII. Katalog S. 24o

I. Zeittafel

1793	13. Februar	Philipp Veit in Berlin geboren
18o2-o4		Besuch der polytechnischen Schule in Paris
18o4		Heirat seiner Mutter, Dorothea Veit, geb. Mendelssohn, mit Friedrich Schlegel
18o4-o6		Philipp Veit in Köln
18o6-o8		Philipp Veit bei seinem Vater, Simon Veit, in Berlin; Besuch des "Grauen Gymnasiums"
18o8-11		Studium bei F. Matthäi und C.D. Friedrich in Dresden
181o	9. Juni	Taufe Philipp Veits durch Nuntius Severoli in Wien
1811-13		Philipp Veit in Wien
1813-14		Teilnahme an den Befreiungskriegen
1815	14. Januar	Rückkehr nach Wien
1815	19. August	Abreise mit Ferdinand Olivier bis Salzburg, von dort mit H. Friedländer weiter nach Rom
1815	Ende November	Ankunft in Rom
1816-17		Mit Overbeck, Cornelius und W. Schadow Arbeit an den Fresken in der Casa Bartholdy
1816	September	"Joseph und das Weib des Potiphar"
1816	9. Dezember	Aufnahme in den "Lukasbund"
1817		Arbeit an den "Sieben fetten Jahren"

1818-24		Arbeit an den Fresken im Casino Massimo
1818		Fresko im Museo Chiaramonti im Vatikan
1819	April	Ausstellung im Palazzo Caffarelli
182o	Februar	Mittelteil der Decke im Casino Massimo vollendet
182o	August	Heirat mit Carolina Pulini
1829		Ruf an das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main
1829	11./12. Januar	Tod Friedrich Schlegels
1832-36		Arbeit an dem Fresko "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum"
1839	8. August	Tod Dorothea Schlegels
1843	Januar	Amtsniederlegung: Bezug der Ateliers im Deutschordenhaus in Sachsenhausen
1847	Sommer	Entwurf zu "Die Erwartung des Jüngsten Gerichts durch Wilhelm IV. und sein Haus"
1853	5. September	Umzug nach Mainz
1854		Reise nach Rom
1855		Transparent für die Bonifatius-Feier in Mainz
1861		Beginn der Domausmalung
1877	1o. Juni	Verleihung des Ehrenbürgerrechts der Stadt Mainz
1877	18. Dezember	Tod Philipp Veits in Mainz
189o		Tod Carolina Veits, geb. Pulini

II. Einleitung

Noch im März 1867 beklagt Philipp Veit den Umstand, daß Cornelius als der Erneuerer der Freskomalerei angesehen wird.
Das Verdienst, dieser Gattung der Malerei zu neuer Blüte verholfen zu haben, schreibt Veit Jakob Salomon Bartholdy zu. Sich selbst bezeichnet er dagegen als denjenigen, der zum ersten Mal wieder al fresco gemalt habe (1).

Diese, vom rein praktischen Ansatz ausgehende Einschätzung über die Wiederbelebung der Freskomalerei läßt jedoch den Faktor unberücksichtigt, in Cornelius den theoretischen Neubegründer der Freskomalerei zu sehen.
Schon vor seinem berühmt gewordenen Brief an Joseph Görres vom 3. November 1814 unterzeichnete Cornelius zusammen mit 25 anderen Künstlern eine von Ernst Platner verfaßte Denkschrift, die, obwohl nur Metternich, dem bayerischen Kronprinzen Ludwig und dem preußischen Staatskanzler Hardenberg überreicht, an die Adresse aller Vertreter der einzelnen Teilstaaten gerichtet war, die Bitte enthielt, den Künstlern mit Aufträgen, die sich von der Verschönerung der Kirchen bishin zu der von Palästen, Lustschlössern und öffentlicher Plätze erstrecken können, die Möglichkeit zu eröffnen, ihr Talent zu zeigen resp. auszubilden (2).
Derartige Aufträge würden sich dann sowohl auf die "Veredelung der Nation", als auch auf "die Erweckung und Belebung der höheren Anlagen des Menschen" als positiv erweisen (3).
Diese Bitte nach öffentlicher Kunst ist auch dem o.g. Schreiben von Cornelius an Görres zu eigen. Während je-

doch in der Denkschrift das Wesen öffentlicher Kunst noch undefiniert bleibt, konkretisiert Cornelius es: "Jetzt aber komme ich endlich auf das, was ich, meiner innersten Überzeugung gemäß, für das kräftigste und ich möchte sagen unfehlbare Mittel halte, der deutschen Kunst ein Fundament zu einer neuen, dem großen Zeitalter und dem Geist der Nation angemessenen Richtung zu geben: dieses wäre nichts anders als die Wiedereinführung der Fresco-Mahlerei, so wie sie zu Zeiten des großen Giotto bis auf den göttlichen Raphael in Italien war" (4).
Erst dann, mit der Wiedereinführung der Freskomalerei, würden sich Kräfte zeigen, die man dem deutschen Volk und seiner Kunst bisher nicht zugetraut hat: "Schulen würden entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit wirksamer Kraft ins Herz der Nation, ins volle Menschenleben ergössen und es schmücken, so daß von den Wänden der hohen Dome, der stillen Kapellen und einsamer Klöster, den Rath- und Kaufhäusern und Hallen herab alte vaterländische befreundete Gestalten in neuerstandener frischer Lebensfülle, in holder Farbensprache, auch dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube, die alte Liebe, und mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erwacht sei, und darum der Herr unser Gott wieder ausgesühnt sei mit seinem Volke" (5).

Die diesen Dokumenten zugrundeliegende Aufforderung, sich der Künste anzunehmen und deren Förderung zu begünstigen, resultierend aus der Erkenntnis, daß die Kunst einen wesentlichen Beitrag zur nationalen Erziehung leisten könne, blieb in Deutschland vorerst ungehört, obwohl sie, im ersten Fall, an die Fürsten aller deutschen Staaten, und im Schreiben von Cornelius an Joseph Görres, dem Herausgeber des Rheinischen Merkur, eines Sprachrohres all jener, die sich für die nationale Einheit in Deutschland einsetzten, gerichtet war.

Statt dessen bot wenige Jahre später, im Februar 1816, der preußische Generalkonsul in Rom, Jakob Salomon Bartholdy, Cornelius, Veit, Schadow und Catel die Möglichkeit, einen Raum in seiner Wohnung im Palazzo Zuccari mit Fresken zu schmücken.
Bartholdy, der sich wohl als Mäzen dieser Künstler verstanden wissen wollte, schien mit diesem Unternehmen jedoch auch an eine Repräsentation seines Landes in Rom gedacht zu haben, da er anfänglich nur preußische Künstler heranzog (6). Erst nachdem Catel auf eine Mitarbeit verzichtet hatte, wurde Overbeck hinzugezogen.
Die ursprünglichen Pläne Bartholdys, den Raum lediglich mit Arabesken auszustatten, konnte Cornelius dahingehend beeinflussen, stattdessen einen Zyklus mit Historien malen zu lassen. Als Thema hierfür wählte man die Josephsgeschichte.

Da die Freskotechnik den Künstlern ungewohnt war, verliefen die Arbeiten wesentlich langsamer, als man ursprünglich erwartet hatte.
Den ersten erfolgreichen Versuch unternahm Veit; auch schien ihm die Freskotechnik die geringsten Schwierigkeiten zu bereiten, so daß seine Fortschritte in dieser Technik bald den Neid der anderen Künstler erregten (7).
Veit konnte so sein Fresko mit der Darstellung der "Keuschheit Josephs" bereits im September 1816, sein Lünettenfresko der "Sieben fetten Jahre" dagegen im Mai 1817 beenden.
Im Laufe des Jahres 1817 brachten dann auch die anderen Künstler ihre Arbeiten in der Casa Bartholdy zum Abschluß.

Der Erfolg der Josephsfresken hatte repräsentative Aufträge an die Nazarener zur Folge.
So erging von Canova, nachdem er Mitte Dezember die Fresken im Palazzo Zuccari gesehen hatte, an die Künstler das

Angebot, einen neuerbauten Flügel der vatikanischen Museen, das Museo Chiaramonti, mit Fresken auszustatten. Bindungen an andere Aufträge veranlaßten jedoch nur Veit und Eggers, dieses Angebot anzunehmen.
Veit malte hier sein Lünettenfresko "Triumph der Religion", Eggers ebenfalls in einer Lünette "Die Vermehrung der päpstlichen Münzsammlung durch Pius VII".

Cornelius und Overbeck dagegen lehnten dieses Angebot Canovas ab, da Ende Januar 1817 der Marchese Carlo Massimo an die beiden Künstler mit dem Ansinnen herangetreten war, zwei Räume seines Gartencasinos, in der Nähe des Lateran gelegen, mit Fresken aus Dantes "Divina Commedia" und aus den Epen des Ariost oder Tasso zu schmücken. Cornelius sollte die Dante-Fresken ausführen; Overbeck entschied sich für den Tasso-Zyklus. Für den Ariost-Zyklus wurde später Julius Schnorr von Carolsfeld hinzugezogen.
Aus dem Vertrag, der von Overbeck und Cornelius im Spätsommer 1817 mit dem Marchese abgeschlossen wurde, löste sich Cornelius bereits im Frühjahr 1818. Er folgte dem Angebot des bayerischen Kronprinzen Ludwig, die Festsäle in der neuerrichteten Glyptothek in München auszumalen. J.A. Koch, der an Cornelius Statt die Dante-Fresken übernehmen sollte, lehnte zugunsten von Philipp Veit ab.
Im Sommer 1818 übernahm Veit den Auftrag. Er beschränkte sich jedoch darauf, lediglich das Deckenfresko des "Paradiso" auszuführen. An ihm arbeitete er bis zum Jahre 1824. Die Ausführungen zum "Purgatorio" und "Inferno" übernahm dann doch J.A. Koch, an denen er in den Jahren 1825 bis 1829 arbeitete.
Das Wirken Overbecks am Tasso-Zyklus erstreckte sich bis in das Jahr 1827. Danach überließ er nach dem Tode Carlo Massimos im Frühjahr 1827 die Ausführung der restlichen Wandbilder Joseph Führich, resultierend aus dem Entschluß, sein Leben allein der religiösen Malerei zu widmen.

Führich arbeitete bis 1829 an den Fresken.
Auch die Arbeiten von Julius Schnorr von Carolsfeld im Ariost-Saal verliefen nicht ohne Unterbrechnung. Er mußte, nachdem er den Auftrag 1818 angenommen hatte, diesen wegen einer Krankheit nach wenigen Monaten wieder aufgeben. Da jedoch der italienische Maler Domenico del Frate, dem die Nachfolge anvertraut war, im Jahre 1821 starb, konnte Schnorr von Carolsfeld die Arbeiten wieder aufnehmen und im Jahre 1827 vollenden.

Diese frühen nazarenischen Freskenzyklen sollten dann doch noch in Deutschland ihre Fortsetzung finden.
Die große Anzahl öffentlich-repräsentativer Neubauten ermöglichte den Malern ein reiches Betätigungsfeld. München bildete zunächst das Zentrum dieser neuen Kunstbestrebungen. Unter Ludwig I. von Bayern entstanden in München Ausmalungen in der Glyptothek und Pinakothek, in der Ludwigskirche und Bonifatiusbasilika, in den Arkaden des Hofgartens und in verschiedenen Flügeln der Residenz. Ausmalungen in Stuttgart, Weimar und Karlsruhe folgten.
Die Fresken im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main sind im wesentlichen das Werk Philipp Veits. Im Rheinland und Westfalen waren die Träger öffentlicher Kunst der Kunstverein und die Düsseldorfer Kunstakademie (8).

Als Philipp Veit im Jahre 1815 nach Rom kam, trat er auf eine Künstlergemeinschaft, in der er, eigenen Aussagen zufolge "der jüngste" war und zudem die "Andern ... schon Ruf" hatten (9).
Diese Umstände mögen bei der Vergabe der Arbeiten im Palazzo Zuccari dazu beigetragen haben, daß Veits Teilhabe am auszuführenden Freskenprogramm im Vergleich zu Cornelius, Overbeck und Schadow verhältnismäßig gering ausfiel.
Am Anfang lediglich mit der Darstellung der "Keuschheit Josephs" betraut, wurde ihm, nachdem Cornelius im Sommer

1816 erkrankte, auch die Ausführung der "Sieben fetten Jahre" übertragen.
Das gute Gelingen dieser Fresken sicherte Veit dann jedoch die nachfolgenden Aufträge: Das Fresko im Museo Chiaramonti und das im Casino Massimo.

Im Vergleich zu diesen Aufträgen war die Arbeitsweise im Palazzo Zuccari noch dem frühen nazarenischen Ideal der Gemeinschaftsarbeit verpflichtet. Obwohl sich gerade an der Casa Bartholdy die Auflösung dieses Arbeitsanspruches demonstrieren läßt (lo), erforderten die räumlichen Gegebenheiten von den einzelnen Künstlern einen stärkeren Zusammenhalt in der Arbeitsweise.
Es zeigt sich, obwohl jeder der vier Künstler bei der Gestaltung der Josephsgeschichte in der Darstellung seinem Motiv einen seiner Eigenart entsprechenden Ausdruck verleiht, in der engen Anlehnung an die Loggien im Vatikan doch die gemeinsame Inspirationsquelle.
Entsprechend dieser verpflichtenden vorgegebenen Bedingungen werden die Arbeiten im Casino Massimo beurteilt. Overbeck schreibt, nachdem er vom Marchese den Auftrag erhalten hatte, einen Raum in dessen Gartenvilla auszumalen, im März 1817 an Vogel: "Du kannst Dir denken, wie glücklich uns dies machen wird, wenn es anders zu Stande kommt, denn das ist doch ein ganz ander Ding als unsere jetzige Arbeit, da jeder ein ganzes, wenn auch nur ein kleines Zimmer auszufüllen hat, wenn auch ein in sich beschloßnes abgerundetes Ganzes liefern kann" (11).

Ausgehend von dieser nazarenischen Wertung der römischen Fresken erscheint es mir für den Verlauf der Arbeit sinnvoll, statt in chronologischer Reihenfolge, die Fresken Veits ihrer Bedeutung gemäß vorzustellen.
Schwerpunkt der römischen Schaffensperiode Veits bilden die Arbeiten im Casino Massimo. Das Fresko des "Paradiso" steht daher am Anfang der Erörterungen; im Anschluß daran

folgen die Fresken in der Casa Bartholdy und im Museo Chiaramonti.
Der Frankfurter Schaffensperiode ist von der Bedeutung her das Fresko "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" voranzustellen. Ihm folgen die weiteren für das Städelsche Kunstinstitut ausgeführten resp. geplanten Fresken.

Anhand der Entwürfe, Studien und Skizzen zum Freskenwerk Veits - wobei hier, neben zahlreichen Handzeichnungen aus Museen und Privatbesitz, dem Bestand der Graphischen Sammlung im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz, die den 1890 erworbenen Nachlaß Veits beherbergt, eine besondere Rolle zukommt - soll dessen Genese und Bedeutung die Beachtung zukommen, an der es in der kunsthistorischen Literatur bislang mangelte.

Im Anschluß daran wird, ausgehend von der Bedeutung des Freskos im 19. Jahrhundert und der daraus entwickelten gattungsspezifischen Bildnorm, die formale und ästhetische Ansprüche in sich vereinigt, das Freskenwerk Veits in den Kontext dieser ästhetischen Diskussionen gestellt werden.

III. Die römische Schaffenszeit Philipp Veits (1815 - 183o)

1. Das Deckenfresko des "Paradiso" im Casino Massimo

Von den mit Fresken auszumalenden drei Räumen des Casinos war das südlich gelegene Eckzimmer für die Dante-Fresken vorgesehen.
In diesem ca. 4 x 5.3o m großen Raum befinden sich zur Gartenseite hin zwei nebeneinanderliegende Fenster, anderthalb Meter über dem Boden. Zwei Türen führen in das Innere des Zimmers. Während der Haupteingang auf den Ariost-Saal gerichtet ist, befindet sich eine zweite Tür in der Mitte der den Fenstern gegenüberliegenden Längswand. Entwurfsskizzen von Cornelius vom August 1817 belegen, daß die an dieser Längsseite befindliche Tür zu diesem Zeitpunkt noch zur Außenseite hin gerichtet war (1).
Oberhalb der Wände beschließt ein Stuckgesims den Raum. Das von hier aufsteigende Deckengewölbe zeigt in der Mitte einen ovalen Gewölbespiegel.

1.1. Verlauf der Arbeiten

Nachdem im Februar 1817 Cornelius den Auftrag vom Marchese Massimo erhalten hatte und von diesem im Frühjahr 1818 zurücktrat, übernahm im Sommer 1818, wie aus einem Schreiben Dorothea Schlegels vom 3. Juli 1818 hervorgeht, Philipp Veit den Auftrag.
Diesem Schreiben zufolge hatte Veit jedoch lediglich beschlossen, das Deckenfresko des "Paradiso" auszuführen (1).
Diesem Vertragsabschluß ging eine knapp zwei Monate währende

Zeitspanne voran, in der Veit, beunruhigt über diesen Vertrag, noch grundlegende Erwägungen über die Zusage anstellte (2).

Obwohl Veit an Massimo die Zusage machte, die Decke in anderthalb Jahren fertigzustellen (3), ist diese Zeit allein den Entwürfen gewidmet. Erst im November 1819 berichtet Dorothea Schlegel, daß zwei Kartons zum Fresko ausgeführt sind (4).
Ein Schreiben Dorotheas vom 12. Februar 182o belegt, daß Veit "von Morgens 7 ... bis den Abend" in der Villa beschäftigt sei (5). Am 29. Februar 182o meldet sie Friedrich Schlegel die Fertigstellung des Mittelovales mit dem "Empyreum" (6). Diesen Arbeiten an der Ausführung des Mittelovales im Casino folgen dann wieder Entwurfsstudien zu den Gewölbeseiten (7).
Da Veit mit seinen Ausführungen auf einer Schmalseite des Deckengewölbes begann und mit einer Schmalseite die Arbeiten beendete, ergibt sich - aufgrund einer von Dorothea Schlegel 1822 gesandten Zeichnung zu Karl Martell im Venushimmerl, die Veit für sein Fresko verwandte - die nachfolgende Reihenfolge für die Entstehung der Fresken auf den Gewölbeseiten:
Winter 182o/21: Mond- und Merkurhimmel; Winter 1821/22: Saturn- und Zwillingshimmel; Winter 1822/23: Venus- und Sonnenhimmel; Winter 1823/24: Mars- und Jupiterhimmel (8).

Aus einem Schreiben Friedrich Schlegels vom 2. Oktober 1823 an Veit geht hervor, daß Veit zu diesem Zeitpunkt noch an eine Illustrierung des "Purgatorio" und des "Inferno" gedacht hat (9). Darauf hatte er aber dann doch verzichtet, und er ist, wie aus den Aufzeichnungen von E. Lieber hervorgeht, "die Koch'schen Kompositionen ... gar nicht mehr sehen gegangen" (1o).

1.2. Zum Aufbau der Göttlichen Komödie

Das Werk beschreibt die visionäre Jenseitswanderung Dantes.
Der Aufbau der drei Jenseitsreiche "Inferno","Purgatorio" und "Paradiso" entspricht den überlieferten Vorstellungen des Mittelalters in der ptolemäischen Gestalt.

Die Erdkugel liegt im Mittelpunkt des Weltalls, um sie kreisen neun ineinandergeschachtelte Himmelssphären, während eine zehnte, das "Empyreum", der Sitz Gottes, in völliger Ruhe gedacht ist.
Nur die Hälfte der Erde, die nördliche Himmelssphäre, ist bewohnt. Im Innern der Erde liegt sich trichterförmig nach dem Erdmittelpunkt hin verengend die Hölle. Aus der vom Weltmeer bedeckten südlichen Hemisphäre ragt der Berg der Läuterung, das "Purgatorio". Auf dem Gipfel des Berges, der tiefsten Himmelssphäre am nächsten, liegt das irdische Paradies.

Die Ordnung der Himmelsgewölbe, die zugleich das eigentliche Paradies darstellen, geschieht nach den ihnen zugehörigen Sternen. Zunächst die Sphären der sieben Planeten der alten Astronomie, in der Reihenfolge: Mond, Merkur, Venus, Sonne, Mars, Jupiter, Saturn, dann der Fixsternhimmel, das "Primum Mobile", zuletzt das "Empyreum".

Die Bewegung der Himmelssphären ist konzentrisch und zirkular. Die Sphären des Himmels, durch die Dante zum Anblick Gottes erhoben wird, sind nicht wie die Kreise der Hölle oder die Stufen des "Purgatorio" der eigentliche Aufenthaltsort der Seelen, die in ihnen angetroffen werden; sondern ihr Erscheinen in einer der Sphären geschieht nur, um Dante den Rang, den sie in der himmlischen Hierarchie einnehmen,

sinnlich zu verdeutlichen. Ihre eigentliche Heimat ist jenseits aller Orte in der Gemeinschaft der Seligen, d.h. in der weißen Rose des "Empyreums".

Die ersten drei Sphären, die des Mondes, des Mars und der Venus, bilden den ersten, jedoch noch leise getrübten Teil des "Paradiso". Im Mondhimmel ist die Liebe zum Guten noch schwach, im Merkurhimmel ist umgekehrt die Liebe zu irdischen Gütern noch zu stark, und dasselbe gilt für den Venushimmel, speziell im Hinblick auf die irdische Liebe.
Die nächste Stufenfolge, Sonne, Mars und Jupiter, bilden den Bereich der guten aktiven Seelen.
Die oberste Stufe, der Saturnhimmel, ist den kontemplativen Seelen gewidmet.
Er leitet über zu den obersten Himmelssphären, dem Fixsternhimmel als dem Erscheinungsort der Apostel und dem Kristallhimmel als dem Aufenthaltsort der Engelscharen.

Diese neun kreisenden Himmelssphären werden umschlossen vom "Empyreum", dem Wohnsitz aller Seelen, welches Dante unter dem Symbol der weißen Rose bildhaft umzusetzen verstanden hat. Sie umfaßt in immer neuen Blätterkreisen gestaffelt immer neue Scharen von Seligen, denen alle die Glückseligkeit durch den Anblick Gottes gemeinsam ist, und in dem sie alle Frieden finden.
Im "Empyreum" findet die Ablösung Beatrices durch den heiligen Bernhard statt, parallel zu der Ablösung Virgils durch Beatrice auf der Höhe des "Purgatorio". Dante hat den heiligen Bernhard zum letzten seiner Führer gewählt, denn er stellt ihm als Kreuzzugprediger und als Mystiker die vollkommenste Vereinigung von Tätertum und Kontemplation dar. Der heilige Bernhard ist es dann auch, der Dante den Blick auf die Jungfrau Maria richten heißt, in deren Anblick Dante sich vorbereitet auf die letzte mystische Versenkung in Gott.

1.3. Die Gesamtkomposition des "Paradiso"

Das von Philipp Veit ausgeführte Fresko des "Paradiso" (Kat. 1) zeigt im Mitteloval der Decke das "Empyreum" mit Maria in der Mitte sitzend, assistiert von zwei Engeln. Etwas tiefer gelegen knien vor ihr der heilige Bernhard und Dante, hinter ihr - in einer etwas höheren Schicht - sitzen Christus und Gottvater, zwischen ihnen in Höhe der Köpfe erscheint die Taube des heiligen Geistes. Rechts von Christus und links von Gottvater befindet sich jeweils eine kleiner Engelkopf.

Veits Entschluß, das "Empyreum" als Hochformat zu komponieren, bedingt eine vertikale Anordnung - der heilige Bernhard und Christus sowie Dante und Gottvater bilden eine Vertikale - und ein enges Aneinanderrücken der Personen. Ein umlaufend gemalter Goldrahmen begrenzt das Mitteloval zum umgebenden Fresko. Um diesen zieht sich ein lichter mit Seraphimköpfen besetzter Strahlenkranz, dessen seitlich lang auslaufende Strahlenbündel die vier Deckenfelder markieren, an den Seiten durchbrochen von Tondi mit den Zeichen der dargestellten Planetenhimmel und in der Achse des Mittelovales von halbfigurigen Engeln.

Jedes der vier Deckenfelder bezeichnet zwei Himmel des "Paradiso", wobei die links unten vom Mitteloval befindliche Darstellung des Mondhimmels den Anfang des Geschehens bildet. Dieses setzt sich im umgekehrten Uhrzeigersinn fort, wobei Dantes ausholender Gestus für den Betrachter durchaus einen Hinweis auf die richtige Leseabfolge beinhalten könnte.

Dem Mondhimmel folgen der Merkurhimmel und auf der anschließenden Längsseite der Venus- und Sonnenhimmel. Die

zweite Schmalseite bedecken Mars- und Jupiterhimmel, denen sich, wiederum auf einer Längsseite, der Saturn- und Fixsternhimmel anschließen.

Die in den genannten Himmeln dargestellten Szenen sind aus Paargruppen bzw. Vervielfältigungen von Paargruppen aufgebaut, die streng vertikal ausgerichtet sind und im unterschiedlichen Rhythmus dem Betrachter frontal, halbfrontal oder streng im Profil gegenüberstehen. Selbst dort, wo sitzende Personen hinzukommen, wird das Prinzip der Isokephalie nicht aufgegeben (1).

Die plastisch konturierten, mit strenger Lokalfarbe versehenen Gewandfiguren stehen im krassen Gegensatz zu dem klaren, lichten Hintergrund des Freskos (2).
Den farblichen Kontrast dazu bildet das mit Goldgrund hinterlegte "Empyreum".

1.3.1. Zu den Vorzeichnungen des "Paradiso"

Eine erste Komposition aus dem Jahre 1818 (Kat. 2) zum Deckenfresko des "Paradiso" demonstriert, daß hinsichtlich der endgültigen Fassung bereits zu Beginn der Arbeiten an dem Fresko eine klare Vorstellung von der Gesamtkomposition bei Veit vorhanden war (1).

Diese aquarellierte Vorzeichnung zeigt das als Hochformat angenommene Mitteloval der Decke sowie eine umlaufend mit Seraphimköpfen besetzte Rahmung. Die in der endgültigen Fassung von dieser Rahmung auslaufenden und die vier Deckenfelder markierenden Strahlen sind in dieser Studie noch nicht vorhanden. Der architektonischen Gegebenheit des Raumes hinsichtlich der vier gewölbten Deckenfelder

wird von Veit in diesem Entwurf bereits Rechnung getragen, indem er die sich beim Projizieren einer gewölbten Decke auf eine ebene Fläche ergebenden Leerfelder in den Ecken des Entwurfes ausspart.

Die beiden ausgeführten Längsseiten auf dieser Studie sind in der Auswahl der Personen sowie in der Gruppierung identisch mit der endgültigen Fassung des Freskos. Lediglich die auf den Längsseiten in der Mitte angebrachten Seraphimköpfe bleiben im ausgeführten Fresko unberücksichtigt (2).

Eine zweite aquarellierte Komposition (Kat. 3) läßt erkennen, daß die erste Fassung in der Konzeption des gesamten Deckenfeldes sowie in der Farbgestaltung beibehalten wurde. Ergänzt wurde dieser Entwurf durch die Ausführung der beiden Schmalseiten der Deckenfelder sowie durch aus der Goldrahmung des Mittelovales skizzenhaft hervortretende Strahlen.
Die Auswahl und Gruppierung der Personen der beiden Längsseiten sind mit dem ersten Entwurf identisch. Die neu hinzugekommenen Ausführungen der beiden Schmalseiten zeigen ebenso in Auswahl und Gruppierung der Personen keine Unterschiede zur endgültigen Fassung. Der einzige Unterschied dieser Komposition zum ausgeführten Fresko im Hinblick auf die Gesamtkomposition besteht in der Anbringung je eines Seraphimkopfes zwischen zwei skizzenhaft ausgeführten Sternen in der Achse des Mittelovales.
Die Datierung muß in das Jahr 1819 fallen, da Veit in diesem Entwurf Friedrich Schlegels Vorstellungen vom 9. Dezember 1818 folgte.

Zwei Vorzeichnungen zum Mars- und Jupiterhimmel (Kat. 4, Kat. 5) dagegen deuten hier bereits die im Fresko realisierten halbfigurigen Engel an. Zu datieren sind sie jedoch vor dem aquarellierten Entwurf, da Gruppierung und Gestik der Personen noch unschlüssig und skizzenhaft for-

muliert sind. Veit muß also bei der Ausführung seines Freskos auf dieses frühe Kompositionselement zurückgekommen sein.

In einer Vorzeichnung zum Mond- und Merkurhimmel, also der gegenüberliegenden Schmalseite, aus dem Jahre 1819 (Kat. 6), taucht an dieser Stelle der Komposition wieder ein Seraphimkopf auf. Hinzugekommen sind jedoch zwei an der linken und rechten oberen Seite schwebende Engel, die eine den unteren Rand des Mittelovales nachbildende Fruchtgirlande halten.

Diese Studien beweisen, daß Veit von Beginn an relativ klare Vorstellungen von der Gesamtkomposition der Decke hatte, und diese bis hin zum ausgeführten Fresko für ihn Gültigkeit behielten.
Lediglich die durch die rechteckige Konzeption der Decke bedingten höheren Schmalseiten schienen für ihn problematisch, und er versuchte, wie aus den Entwürfen ersichtlich, im Verlaufe der Arbeiten Lösungen dafür zu formulieren.

1.3.2. Zu den Entwürfen von Peter Cornelius und den Vorstellungen Friedrich Schlegels

Wie aus einem Brief Dorotheas an Friedrich Schlegel, datiert vom 14. November 1818, hervorgeht, hatte Philipp Veit bei Beginn seiner Arbeiten zum "Paradiso" den Deckenentwurf seines Vorgängers Peter Cornelius in Händen (1).

In der einschlägigen Literatur über das Casino Massimo ist man sich einig darüber, daß Veit mit der Übernahme des Vertrages sowie den bereits fertigen Entwürfen von Cornelius ein schweres Erbe antrat, und seine Bestrebungen letztendlich dahingingen, "es besser als sein Vorgänger zu machen

und dessen Konzeption eine eigene entgegenzusetzen" (2).

Als erschwerend wird ebenso die verwandtschaftliche Beziehung Veits zu Friedrich Schlegel und dessen rege Anteilnahme an den Arbeiten zum auszuführenden Fresko gewertet (3).

Es stellt sich die Frage, ob die Version Veits lediglich ein Konglomerat dieser Vorstellungen bildet, oder ob sie sich einer genauen Absicht folgend konstituierte. Es ist daher zunächst festzustellen, inwieweit die Konzeption Veits in der Gesamtkomposition Parallelen zu den Entwürfen seines Vorgängers Peter Cornelius aufweist, und wo er darin von diesen abweicht.

Im ganzen sind von Cornelius zwei Entwürfe sowie drei Kartons zum Deckenfresko des "Paradiso" bekannt (4).

Beim ersten Entwurf handelt es sich ursprünglich um eine Architekturzeichnung, in die hinein Cornelius mit Bleistift Gliederung und Szenen der Wände sowie das Schema der Deckenaufteilung entwarf (5).

Der zweite Entwurf berücksichtigt bereits die gesamte Deckenausführung (6). Wie schon der Düsseldorfer Entwurfsskizze zu entnehmen ist, besteht das Schema der Deckenaufteilung in einem dem Raum eingepaßten Oval, das seine Entsprechung in einem kleineren den Gewölbespiegel umlaufenden Oval findet. Der die beiden Ovale ausfüllende Raum wurde in acht Felder unterteilt. Die in der Düsseldorfer Entwurfsskizze den Haupt- und Diagonalachsen des Raumes folgende Begrenzung mittels breiter Bänder wird in dem Gesamtentwurf dahingehend modifiziert, daß jetzt lediglich die vier Hauptachsen des Raumes durch breite mit Engelschören ausgefüllte Bänder ihre Betonung finden. Die Diagonalen werden durch weniger rhythmisierende Blumengebinde markiert.

In das umgrenzende als Querformat angenommene Oval des Mittelspiegels plante Cornelius einen weiteren Engelschor; die restlichen vier der insgesamt neun Chöre waren für die Ecken der Decke vorgesehen.

In den beiden noch erhaltenen Kartons (7) des Merkur-, Venus- und Sonnenhimmels sowie des Zwillingshimmels und des "Empyreums" werden dann auch die den Hauptachsen des Raumes folgenden Bänder zurückgenommen. An ihre Stelle treten jetzt ebenfalls Blumengebinde. Ebenso wurde der äußere Ovalkreis weggelassen, so daß die untere Begrenzung der Deckenfelder aufgehoben wurde.

Die in dem Entwurf und den Kartons dargestellten Personen wurden vorrangig sitzend, dem Betrachter zumeist frontal zugewandt, dargestellt. Lediglich im Zwillings- und Mondhimmel erscheinen Dante und Beatrice stehend bzw. schwebend; im Mitteloval Maria, Dante und der heilige Bernhard kniend, wobei die beiden Letztgenannten von Cornelius räumlich vor dem Mitteloval dargestellt wurden.

In dem teilweise aquarellierten Deckenentwurf hatte Cornelius für die Farbkomposition das Oval des Deckenfeldes goldgrundig geplant.

Diese schrittweise Zurücknahme der gliedernden Deckengestaltung scheint einmal darin begründet, daß die Decken- und Wandgliederung kein harmonisches Ganzes gebildet hätten (8). Zum zweiten hätte sie die Lesart des Freskos als eine Folge von Szenen begünstigt. Ein derartig diskursives Gestaltungsprinzip lag jedoch nicht in der Absicht von Cornelius, der vielmehr "den Betrachter auf jene Stelle des Himmels, wo er denselben mit allen Seeligen, Heiligen und Engeln in Gestalt einer Rose übersieht" (9) rücken wollte.

Bedingt durch die Tatsache, daß Veit den Entwurf sowie die

Kartons von Cornelius in Händen hatte, kann geschlossen werden, daß ihm die darin vorgenommenen Modifikationen und deren Beweggründe bekannt waren (lo).

Veit behielt die Zweiteilung jeder Gewölbeseite bei, und er verzichtete ebenso wie Cornelius in seinen veränderten Kartons auf ein starkes Gliederungsschema der Decke. Während jedoch Cornelius die einzelnen Himmel mit Blumen- bzw. Fruchtgirlanden begrenzt, faßt Veit zwei Himmel auf jeder Gewölbeseite zusammen, indem er lediglich noch deren Schnittpunkte mit nach unten weisenden Strahlenbündeln markiert.

Wie bereits erwähnt, verzichtete Cornelius in seinen Kartons auf den das Fresko nach unten begrenzenden ovalen Ring, jedoch nicht generell auf die ovale Komposition dieser umlaufenden Himmel. Wie den Kartons zu entnehmen ist, würden die Segmenten gleichenden Wolkenbänke aneinandergereiht die Funktion des umlaufenden Ringes übernehmen, d.h., sie begrenzen das Geschehen nach unten. Der zwischen Wolken und Gesims verbleibende freie Raum unterstreicht den schwebenden Charakter der Figurengruppen.

Im Gegensatz dazu ordnet Veit seine Personen direkt oberhalb des Wandgesimses an. Die Wolkenbänke haben hier lediglich die Funktion, den dargestellten Personen eine Basis zu geben. Jegliche Assoziation bezüglich eines Schwebens dieser Figuren wird damit unterbunden. Das Mitteloval der Decke wird von Veit als Hochformat komponiert und auf den Zugang zum Ariostsaal orientiert. Ein Betrachter, von dort aus kommend, hätte somit sofort den Standpunkt innegehabt, der die richtige Sichtweise des Mittelovales ermöglicht (11).

Bei Cornelius, der das Mitteloval als Querformat annahm,

müßte sich der Betrachter um eine frontale Sicht desselben zu gewinnen, erst einmal um einen derartigen Standpunkt bemühen.

Es zeigt sich also, daß Veit in der Ausführung seines Deckenfreskos das Gliederungsschema, zentrales Mitteloval und Zweiteilung jeder Gewölbeseite, übernommen hat. Im Formalen unterscheidet sich Veits Entwurf in den oben dargelegten Fakten. Bevor auf die Beweggründe Veits bezüglich dieser Abweichungen eingegangen wird, sollen zunächst die Vorstellungen Friedrich Schlegels im Hinblick auf die Gesamtkomposition des Deckenfreskos dargestellt werden.

Daß Veit den Rat seines Stiefvaters geradezu suchte, geht aus einem Schreiben Dorotheas an Friedrich Schlegel vom Mai 1818 hervor (12).

Ohne über die Modalitäten bezüglich Art und Umfang des auszuführenden Freskos unterrichtet gewesen zu sein, nimmt Schlegel zum ersten Mal in einem Schreiben vom 12. Juni 1818 dazu Stellung (13). Er rät Veit, mit dem "Purgatorium" anzufangen, dann "... zur Glorie des Paradieses Stufe für Stufe sich erheben und erst zuletzt in die Tiefen der Hölle mit dem Dichter herabzufahren", denn, "fängt der Mahler oder Zeichner (wie bisher fast immer geschehen ist), mit der Hölle an, so geräth die Composition sehr leicht, ja fast unvermeidlich in das Caricaturmäßige, weil der Dichter selbst den Anlaß und die Verführung dazu erhält, wie den Besten bis jetzt geschehen ist" (14).

In einem Schreiben Dorotheas an Schlegel vom 4. Dezember 1818 teilt sie diesem mit, daß Veit "... nicht wie Cornelius das ganze Gedicht, Hölle, Fegefeuer und Himmel,

sondern blos diesen, den Himmel, zu mahlen unternommen hat und zwar als Deckengemälde" (15).
Somit beziehen sich die Angaben Schlegels im Schreiben vom 9. Dezember 1818 lediglich auf das auszuführende Paradies (16).
Für die Abteilungen der acht Himmel forderte Schlegel eine "arabeske Verzierung ... Sie ist mahlerisch nothwendig und aus dem Bedürfnis jener Wände- und Felderabtheilung hervorgehend; sie gehört nur dem Mahler an, der Dichter weiß nichts davon noch von dem Behelf dieser Abtheilung, weil bey ihm die 8 Himmel freylich nicht neben einander, sondern über einander sind, wie in der alten Astronomie nach Ptolomaeus" (17).

In diesen Arabesken sollten sich unterschiedliche Arten von Sinnbildern, wie Blumen, Engelköpfe und Flügelfiguren und cherubischen Tiergestalten vereinigen, "die endlich oben in Sternen und Strahlenfiguren ausgingen", wodurch der Vorteil entstünde, "daß alle acht Felder oben durch eine gemeinsame Sternendecke zusammen geschlossen würden "(18).

Während Schlegel hierbei durchaus zwischen den Möglichkeiten des Malers und denen des Dichters unterscheidet, spricht er sich an anderer Stelle gegen Veits Entschluß aus, den neunten Himmel, das "Primum Mobile", "durch einen 'mit Sternen angefüllten' Kreis bezeichnen" zu wollen, weil "es so ganz schnurstracks gegen die Vorstellungsart des Dichters ist. ... denn das ist grade das Characteristische und das eigentliche Wesen des Primum mobile, daß es keine Sterne mehr enthält, sondern über allen Sternen ist" (19).
Schlegel schlägt vor, diesen statt dessen "durch ein gewöhnliches 'Engel Gelee'" zu bezeichnen, eine Art "Glorie von Engelköpfen oder Figürchen, in Strahlenwolken oder

Strahlenglanz verschwimmend und zerfließend" (2o).

Der Entschluß Veits, vorerst lediglich das für die Decke vorgesehene "Paradies" darzustellen (21), mag durchaus auf Schlegels Hinweis zurückzuführen sein, mit den "schönsten und menschlichsten Szenen", also dem "Purgatorium" und dem "Paradies" zu beginnen und erst dann, quasi geläutert, zur Illustrierung der "Hölle" überzugehen.
Ein Schreiben Veits an seinen Stiefvater vom 23. Juli 1818 besagt, daß er diesen Vorschlag beherzigt hätte, hätten ihn nicht die Modalitäten zu einer anderen Vorgehensweise gezwungen. "Deinen Rath mit dem Purgatorio anzufangen finde ich für das Verständnis des Ganzen allerdings trefflich und ich würde mich auch gewiß bey der Ausführung daran halten, wenn nicht nothwendiger Weise die Decke des Zimmers, in der am natürlichsten der Himmel gedacht wird, den Anfang machen müßte, in dem diese vollendet seyn muß ehe ich zu den Seitenwänden schreite" (22).

Die Ratschläge Schlegels sind eine erste Reaktion auf den Entwurf Veits aus dem Jahre 1818 (Kat. 2). Der zweite ausgeführte Entwurf aus dem Jahre 1819 (Kat. 3) zeigt keine nennenswerten Veranderungen bezüglich der Gesamtkomposition. Der von Schlegel kritisierte "mit Sternen angefüllte Kreis" wird aus dem ersten Entwurf, ergänzt mit kurzen Strahlen, übernommen (23).

Eine Studie aus dem Jahre 1819 (Kat. 6) könnte eine Reaktion Veits auf die von Schlegel geforderten Arabesken darstellen. Da sie jedoch nicht der Rahmung resp. Unterteilung der einzelnen Deckenfelder dienen, sondern vielmehr die Funktion zu haben scheinen, den oberhalb der Personengruppen vorhandenen freien Raum zu füllen, liegt auch hier keine eindeutige Modifikation Veits im Sinne Friedrich Schlegels vor, zumal in dem o.g. Schreiben Veits an Schlegel vom Juni 1818

sich bereits Veits ablehnende Haltung gegenüber dieser von Schlegel geforderten Arabesken zeigt. "Am wenigsten einig bin ich noch mit mir selbst über die Art die Bilder zu trennen, da mir die Blumen- und Frucht-Guirlanden, die Cornelius annahm, für diesen Gegenstand nicht zusagen. Ich bitte Dich nun mir hierüber frey Deine Meinung zu sagen und mir überhaupt alles mitzutheilen, was Dir etwa bey Durchlesung des Gedichtes einfallen möchte" (24).

1.3.3. Zur Deutung der Gesamtkomposition

Wie aus dem Genannten hervorgeht, sind die Anregungen Friedrich Schlegels von Veit bei der Ausführung des Freskos kaum berücksichtigt worden. Weder die Arabesken mit ihren unterschiedlichen Sinnbildern noch das "Engel Gelee" zeigen sich im ausgeführten Deckenfresko.
Ebenso bilden die Ideen seines Vorgängers lediglich den Ausgangspunkt seiner eigenen Vorstellungen.
Veit eliminiert sämtliche Gliederungselemente aus den Entwürfen des Cornelius; er läßt Dante nicht wie Cornelius zweimal, sondern auf jeder Gewölbeseite erscheinen, und er reiht seine Figuren streng vertikal ausgerichtet in die das Mitteloval umgebenden Gewölbeseiten.

Welche Intentionen legte Veit seiner Deckenkonzeption also zugrunde?
Aufzeichnungen von Erst Lieber (1) vom 25. Februar 1867 geben hierüber Aufschluß: "Ueber seine Malereien in Rom in der Bartholdina auf dem Pincio ... und der Villa Massimi (Paradiso, Inf(erno) sei nur en grisaille als Relief zu malen; die Koch'schen Kompositionen sei er gar nicht mehr sehen gegangen)" (2).

Die dem Relief immanenten Eigenschaften wie klare Trennung der plastischen Form vom Grund, Gruppierung der Figuren und ihre Anordnung nach dem Reihungsprinzip im Sinne der Isokephalie sind in der Tat auch in der Komposition Veits nachweisbar.

Es wird deutlich, warum Veit formale Lösungsversuche für die auf den Schmalseiten verbleibenden freien Zonen oberhalb der Figurengruppen formulierte. Sitzende und im Raum schwebende Personengruppierungen wie bei Cornelius wären mit den Gestaltungsprinzipien des Reliefs nicht vereinbar gewesen. Daher die direkte Anordnung seiner Personen oberhalb des Wandgesimses, deren Vertikalismus den Blick des Betrachters auf das im Mitteloval befindliche "Empyreum" lenkt.

Komposition und Farbgebung dieses zentralen Mittelovales entziehen sich nun den Kriterien des Reliefs.
Der mit Gold hinterlegte Grund läßt die dargestellten Personen weniger akzentuiert hervortreten, und er hat einen eher einenden Charakter. Während der lichte Hintergrund der umlaufenden Himmel ein mehr unvermitteltes Nebeneinander der Personen bzw. - gruppen bewirkte, werden die Personen des "Empyreums" mittels des Goldgrundes zu einem harmonischen Gefüge zusammengeschlossen. Dieser Eindruck wird noch durch die das Mitteloval umlaufende Goldrahmung verstärkt. Das Prinzip der Reihung wird zugunsten einer Schichtung aufgegeben. Das hierbei zutage tretende Kompositionsschema eines Andreaskreuzes - der heilige Bernhard, Maria, Gottvater sowie Dante, Maria und Christus bilden jeweils die Diagonalen - unterstützt im Formalen die Beziehung der Personen zueinander.

Welchen Vorstellungen folgt nun Veit, die eine derartig differierende Behandlung des Deckengefüges erforderten? Ein Vortrag Veits aus dem Jahre 1853 im Kunst- und Litera-

turverein zu Mainz über das Thema "Der Schild des Achilles nebst allgemeinen Bemerkungen über bildende Kunst und ihre Grenzen" (3) gibt darüber Auskunft.
Wie der Untertitel bereits verdeutlicht, versucht Veit hier die Problematik des Verhältnisses der bildenden Kunst zur Dichtkunst aufzuzeigen und das Terrain der bildenden Kunst abzustecken.
Anlaß dafür war die Beschreibung des Schildes des Achilles in der Ilias durch Homer. Veit geht es vorzugsweise darum, die rein künstlerische Erfassung des Achilles-Schildes durch Homer darzustellen; er konzediert dem Dichter das Wissen um die Grenzen zwischen bildender Kunst und Dichtkunst, "der (Homer) dadurch bis zur Evidenz thatsächlich bewiesen (hat), daß er eben so gut und wohl noch besser als die meisten Theoretiker unserer Zeit es wußte, daß eine jede dieser Künste, obwohl in manchen Beziehungen verwandt, ein besonderes Gebiet beherrscht" (4).

Im folgenden entwickelt nun Veit selbst seine Auffassung von der Verschiedenheit der beiden Künste. "Während die Poesie sich frei in der Z e i t bewegt, ist die bildende Kunst auf einen begrenzten R a u m angewiesen; während der Dichter, in kühnem Fluge sich erhebend, eine Begebenheit sich genetisch entwickeln läßt, kann der Künstler nur e i n e n Moment, e i n e Situation erfassen, - das Vor- und Nachher ist von seiner Darstellung ausgeschlossen, und nur mühsam und mit großer Ueberlegung, in der er alle Nebenbeziehungen möglichst unterordnet, vermag er es, sein Werk so zu gestalten, daß der Hauptgedanke dem Beschauer klar und deutlich entgegentritt" (5).
Die Schwierigkeit des Künstlers, so führt Veit weiter aus, besteht im "Hinweglassen", und selbst Ausschmückungen können dazu beitragen, den einheitlichen Gesamteindruck zu verunklären. "Darin, in dieser Oekonomie der Auffassung, so wie in der richtigen Wahl des Momentes, liegt wohl für

den Künstler die große Schwierigkeit, wenn er ein dichterisches Werk wiederzugeben hat. ... Diese Schwierigkeit wächst nun mit der Ausdehnung des Stoffes; und sie ist schon eine bedeutende bei einer ausführlichen Beschreibung irgend einer geschichtlichen Begebenheit oder bei künstlerischer Behandlung des Epos, so wird sie bei der eines dramatischen Werkes fast als unübersteiglich erscheinen, da ein Zusammendrängen der verschiedenen Momente in E i n e n eben zur Unmöglichkeit wird."

Veits Vorstellungen bezüglich des Verhältnisses von bildender Kunst und Dichtkunst sind also dahingehend, daß er der Dichtkunst das Primat das Kontinuität, der bildenden Kunst das der Komplexität einräumt. Gleichzeitig sieht er jedoch die Unmöglichkeit des Künstlers, einem dramatischen Werk, komprimiert auf einen Moment, in seiner Gesamtheit gerecht zu werden, und so "wird es der Beschauer und am tiefsten der Künstler selbst empfinden, daß es ihm in den Mitteln seiner Kunst nicht gegeben ist, dem Dichter nachzuringen, um den Eindruck, den dieser hervorzubringen vermag, vollständig genügend wiederzugeben ... Es ließe sich sonach annehmen, daß ü b e r a l l, wo die Handlung in Rede und Reflexion übergeht, sie das Gebiet der bildenden Kunst verläßt und das der Poesie betritt. Und da Klarheit und einfache Deutlichkeit Haupterfordernisse eines guten Kunstwerkes sind, so wird einen Jeden mehr oder weniger gerechter Vorwurf treffen, der seinen Stoff, sei es aus der Geschichte, sei es aus dem Epos oder sonst einem dichterischen Werke so wählt, daß die Darstellung sich für sich selbst nicht erklären kann, daß sie nicht deutlich zu werden vermag, und daß sein Werk, welches gewissermaßen selbst ein Commentar sein soll, wieder eines längern Commentars bedarf, um überhaupt verstanden zu werden" (6).

Veit findet sich hier in Übereinstimmung mit den Prinzipien

Lessings, der bereits 1766 in seiner Schrift "Laokoon oder die Grenzen der Malerei und Poesie" deren kanonische Unterscheidungen bestimmt hatte.

Im Gegensatz zu den von Friedrich und August Wilhelm Schlegel verfochtenen Theorien der wechselseitigen Beeinflussung von Poesie und bildender Kunst mit dem Postulat der Überlegenheit der Poesie (7), tritt Veit, indem er die Grenzen der bildenden Kunst gegenüber der Poesie akzeptiert, für die Eigenständigkeit der bildenden Kunst ein. Diese ist dann gewahrt, wenn sie sich auf die Themenbereiche besinnt, die für sie schon immer Quelle und Inspiration bildeten und deren allgemeine Kenntnis aus diesem Grunde vorausgesetzt werden kann: Themen aus der älteren und neueren Profangeschichte sowie - vor allen Dingen - die Geschichten aus dem Alten und dem Neuen Testament (8).

Wie lassen sich nun diese Aussagen Veits über das Verhältnis Poesie und bildende Kunst sowie die Grenzen der Malerei auf eine Dichtung wie die der Göttlichen Komödie anwenden, von der Friedrich Schlegel sagt, "Dantes prophetisches Gedicht ist das einzige System der transzendentalen Poesie, immer noch das höchste seiner Art" (9), und speziell das Paradies als "der schwerste, tiefsinnigste, erhabenste, glänzendste Theil der göttlichen Komödie" (lo) und als die "reine Musik des Lichtes" (11) definiert wird?

Daß Veit sich zum Zeitpunkt seiner Beschäftigung mit dem Fresko mit diesen Problemen auseinandersetzte und sich der Schwierigkeit dieser Aufgabe bewußt war, geht aus einem Schreiben vom 3o. Dezember 1818 seiner Mutter an Friedrich Schlegel hervor: "Soviel ich erkenne, sind seine Compositionen zum Himmel viel klarer und einfacher naiv genommen, als Du sie Dir vorstellst; denn weder der Theologe noch der Dichter sind so beschränkt in ihren Darstellungen wie

der Mahler. Am Ende muß er doch einfach menschliche Gestaltungen auch zu den mystischen Gegenständen darstellen. Nach dem, wie Du Dir die Sache denkst, fürchte ich fast, seine Composition wird Dir nicht genügen" (12).

Rekapitulieren wir die Thesen Veits: Die Möglichkeiten des bildenden Künstlers sind gegenüber denen des Dichters beschränkt. Wählt der bildende Künstler dennoch als Gegenstand bildlicher Darstellung eine literarische Vorlage, muß er, um die Darstellung ohne einen weiteren Kommentar zu veranschaulichen, die Haupt- und Nebenbeziehungen derartig koordinieren, daß der zentrale Gedanke des Werkes für den Betrachter klar und deutlich hervortritt.

Die oben dargestellte differierende Behandlung des Deckengefüges muß nach diesen von Veit formulierten Postulaten beurteilt werden. Die voneinander abweichende Behandlung von Komposition und Farbgebung im zentralen Mitteloval und den umlaufenden Gewölbeseiten unterteilt das Fresko in zwei Bedeutungsebenen.
Die spezielle Wirkungskraft des Goldgrundes im "Empyreum" sowie dessen profunderes Kompositionsschema lassen auf eine herausragende Stellung innerhalb des Deckengefüges schließen. Diese Dominanz wird durch folgende Tatsache unterstützt: Schaltet man die oberhalb des Wandgesimses heute befindliche Neonbeleuchtung aus, erreicht man in etwa das zeitgenössische Standortlicht. Hierbei tritt folgender Effekt ein: Die Wirkungskraft der Gewölbeseiten wird reduziert, die des "Empyreums" nimmt aufgrund des Goldgrundes zu, da dieser erst im Dämmerlicht seine volle Leuchtkraft gewinnt.

Die Parallelität zu der von Veit geforderten bildlichen Umsetzung des Zentralgedankens einer Dichtung wird hier deutlich.

Die nach den Gestaltungsprinzipien des Reliefs aufgefaßten Gewölbeseiten veranschaulichen demgemäß die dem Zentralgedanken untergeordneten Nebenbeziehungen, die, gewissermaßen als erzählerische Komponente, zum Verständnis der literarischen Vorlage beitragen.

Auf diese illustrative Aufgabe der Malerei im Verhältnis der bildenden Künste zur Poesie hat schon A.W. Schlegel anläßlich seiner Rezension zu den Flaxman-Illustrationen im Jahre 1799 hingewiesen (13). Die erzählerische Komponente innerhalb des Kompositionsschemas mit den Stilmitteln des Reliefs umzusetzen, bietet sich zum einen insofern an, als gerade im Relief Szenen epischen oder dramatischen Charakters mit mehreren Figuren dargestellt wurden, zum anderen kam dieses Stilmittel der nazarenischen Forderung nach dem Primat der reinen Linie entgegen.

In dem besagten Schreiben vom Juli 1818 an Friedrich Schlegel unterstreicht Veit den epischen Charakter des "Paradiso" und die den handelnden Personen immanente Dramatik, die seines Erachtens in der Darstellung ihren Ausdruck finden muß: "Du hast mich recht erfreut und gerührt durch den Anteil, den Du an meinem Streben und an meiner jetzigen großen Arbeit nimmst, und ich gäbe recht viel darum, wenn ich mündlich alles so recht mit Dir durchsprechen könnte, um Deine Gedanken darüber zu vernehmen. Es sind so manche Schwierigkeiten dabey die so ganz local sind, daß man sich kaum in Briefen darüber mittheilen kann, wo denn die größte freylich die ist, ein so zusammenhängendes Gebäude wie das Gedicht des Dante in einen so engen und ursprünglich gar nicht dazu geschaffnen Raum zu fassen. - Hätte ich eine ganze Kirche damit auszufüllen, ich glaube ich würde leichter in Gedanken damit zu Stande kommen. Denn hier kömmt es eben darauf an in wenigen Zügen den ganzen Gang des Gedichtes darzustellen, was bey dieser hohen Ausführung und Vollendung der einzelnen Theile gewiß nicht leicht ist. ...

Der Himmel zerfällt in zehen, die 7 Planeten, das Zeichen der Zwillinge, das primo mobile und das Empireum, in dem als dem Schlußbilde des Ganzen der Dichter durch das Gebet des hl. Bernardus zur klaren Anschauung gelangt. Nun glaube ich allerdings, daß alle diese Himmel dargestellt werden müssen, wie es auch früher Cornelius gethan hat, doch scheint mir man müsse nothwendiger Weise auszudrücken suchen, daß die Seligen in den Planeten und als Erscheinungen dem Dichter sich zeigen, da ihr eigentlicher Sitz im Empireo ist, nicht aber in seliger Ruhe dasitzend, wie Cornelius es gegen Dantes Sinn darstellt; denn offenbar sind sie in diesem Durchgang durch die Planeten noch sehr bewegt und der heilige Petrus wird einmal über seinen bösen Nachfolger so grimmig, daß der ganze Himmel roth wird" (14).

Auch findet in der geschilderten Behandlung des Deckengefüges von Veit die dem "Paradiso" eigentümliche, überräumliche Struktur ihre Entsprechung. Was es darzustellen galt, war keine Geschlossenheit der Form, sondern vielmehr ihre völlige Auflösung, d.h. das Unendliche bzw. Jenseitige.
Auch Veit versucht, in seiner Komposition auf dieses Jenseitige hinzuweisen. Die auf die menschliche Gestalt und weniger auf den Raum gerichtete Komposition sowie der aperspektivische Raum des Reliefs veranschaulichen die Unendlichkeit des himmlischen Paradieses.
Während Veit das "Empyreum" durch die umlaufende Rahmung begrenzt und durch den Goldgrund bedeutungsmäßig erhöht, öffnet er die es umgebenden Himmelssphären zum Betrachter hin, d.h., die direkte Anordnung der Personen oberhalb des Wandgesimses sowie das Fehlen jeglicher malerischen Rahmung nach unten lassen den Bereich des objektiven künsterlischen Gestaltungsraumes und den des Betrachters verschwimmen. Veit veranschaulicht so die den Heiligen innewohnende ir-

dische Komponente: Ihr Seligkeitsgrad ist ja abhängig von ihrem irdischen Verdienst.
Er erreicht mit einer solchen Gestaltung des Deckengefüges jedoch auch folgendes: Indem die Gestalten nicht mehr von einer Bühne herab agieren, sondern die Welt des Kunstwerkes und die des Betrachters formal näherrücken, findet auch eine ideelle Annäherung statt. Dem Betrachter wird damit die Möglichkeit des Mitempfindens, oder anders ausgedrückt, die einer Identifikation mit dem Dargestellen gegeben.
Übertragen auf Veits Vorstellungen von der Darstellbarkeit eines literarischen Stoffes bedeutet das, daß er bei der Gestaltung des "Paradiso" nicht allein der Forderung nach Deutlichkeit, sondern auch den "höheren Motiven der Belehrung, der Erhebung und Erbauung" nachzukommen bestrebt ist, da sie für ihn, wie er in seinem Aufsatz "Der Schild des Achilles" ausführt, zu den Haupterfordernissen eines guten Kunstwerkes gehören.

Friedrich und August Wilhelm Schlegel waren es, die mit ihrer Kunsttheorie die Grenzen zwischen Malerei, Skulptur, Musik und Poesie durchlässig werden ließen.
"In den Werken der grössten Dichter athmet nicht selten der Geist einer andern Kunst. Sollte diess nicht auch bey Mahlern der Fall seyn; mahlt nicht Michelangelo in gewissem Sinn wie ein Bildhauer, Rafael wie ein Architekt, Correggio wie ein Musiker? Und gewiss würden sie darum nicht weniger Mahler seyn als Tizian, weil dieser bloss Mahler war" (15) schreibt z.B. Friedrich Schlegel.
In seinen Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, begonnen im Herbst 1801, zeigt A.W. Schlegel das gleiche Verständnis: "Wir haben schon verschiedentlich Seitenblicke auf diese Kunst (Malerei) gewandt, indem wir nämlich die Skulptur im Gegensatz mit derselben charakterisierten. Wir haben geschildert, wie von den Modernen die letztgenannte verkehrte Weise nach malerischen Grundsätzen ausgeübt wor-

den ist, wiewohl auch gültige Annäherungen und Übergänge von der Skulptur zur Malerei durch Gruppierung und Basrelief stattfinden" (16).

Die Absentierung Veits von den Entwürfen seines Vorgängers Cornelius muß nach den folgenden Gesichtspunkten beurteilt werden: Die Schlußvision der Rose, der zentrale Gedanke in der Konzeption von Cornelius, wollte und konnte Veit als Maler nicht leisten, da, gemäß seinen Vorstellungen von den Grenzen der Malerei, bei der Behandlung eines dramatischen Werkes das Zusammendrängen der verschiedenen Momente in einen zur Unmöglichkeit wird und infolgedessen nicht mehr in den Darstellungsbereich des Künstlers fällt (17).
Das aus dieser Einsicht resultierende Kompositionsschema der Decke, das durch sinnvolle Koordination der Haupt- und Nebenbeziehungen den zentralen Gedanken der Dichtung klar und deutlich veranschaulichen sollte, zwang Veit auch von den von Friedrich Schlegel vorgeschlagenen Arabesken abzusehen, die statt zur Klärung eher zu einer Verunklärung der Komposition beigetragen hätten.

Veits Äußerung, daß das "Paradiso" sowie das "Inferno" nur en grisaille als Relief zu malen seien, deutet darauf hin, daß er zum damaligen Zeitpunkt bereits Vorstellungen von der Konzeption der Wandfresken hatte.
Cornelius hatte bei der Organisierung seiner Wandflächen eine gotische Scheinarchitektur geschaffen, die als Rahmenmotive seiner Bildflächen zwischen diesen und dem Raum vermittelt hätten (18). Er verfuhr hier ganz im Sinne Overbecks, der sich 1817 über die Freskomalerei äußerte: "Die Frescomalerey kann nur dann ihren Platz neben den anderen Gattungen wie z.B. der Oelmalerey behaupten, wenn sie ganz in ihrer Eigenthümlichkeit erscheint. Diese Eigenthümlichkeit aber besteht darin, daß sie durchaus architektonisch seyn muß, d.h. vereint mit der Architektur ein organisches

Ganzes bilden muß" (19).
Da Veit bereits im Deckenfresko auf fast alle Gliederungselemente verzichtete, ist anzunehmen, daß er bei der Konzeption der Wandflächen aus Gründen der Harmonie ähnlich gehandelt hätte.

Inwiefern wird nun Veit den von Overbeck formulierten Prinzipien gerecht, da auch er, wie sein Aquarell "Allegorische Gestalten Architektur, Plastik und Malerei" (Kat. 78) zeigt, sich dieses Zusammenhanges durchaus bewußt war?

In seinen Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst äußerte sich A.W. Schlegel über die Vorzüge des Basreliefs: "Ferner hat das Basrelief einen unermeßlich großen Wert wegen der engen Verbindung mit der Architektur, wozu es geschickt ist. ... Die Architektur und Skulptur bilden beide plastisch, durch Formen; die Malerei, als architektonische Verzierung gebraucht, ist weit mehr ein Übergang in eine andere Gattung, und entäußert sich in diesem Fall gern eines Teils ihrer Mittel, um sich der Art, wie das Basrelief bildet, anzunähern: z.B. sie gibt zwar kolorierte Abbildungen, aber auf gleichfarbigem Grunde, wie an Decken ... usw. - Wie das Basrelief auf der einen Seite den Übergang von der Skulptur zur Malerei macht, so ist auf der anderen das Mittelglied von jener zur Architektur" (2o).
Während also Cornelius den Zusammenhang zwischen Malerei und Architektur mittels selbstkomponierter Architekturteile verdeutlichen wollte, stellt Veit diesen rein formal her, indem er sich bei der malerischen Gestaltung stilistisch dem Basrelief annähert.
So verfuhr er bei der Ausführung der Gewölbeseiten, und gleiches wäre ebenso für die Wandkonzeption zu erwarten gewesen. Ob Veit hier auf Grisaillen zurückgegriffen hätte, muß spekulativ bleiben. Das bei der Gestaltung der "Hölle" laut Friedrich Schlegel unvermeidlich "Caricaturmäßige" wäre mit Grisaillen sicherlich vermeidbar gewesen.

1.4. "Empyreum" und "Primum Mobile"

1.4.1. Zu den Entwürfen zum "Empyreum" und "Primum Mobile"

Der bereits erwähnte aquarellierte Entwurf aus dem Jahre 1818 (Kat. 2) mit dem als Hochformat angenommenen Mitteloval wird von einem mit rotflügeligen Seraphimköpfen und Sternen im Wechsel angefüllten Band begrenzt. Der goldgrundige Entwurf zeigt Christus auf einem Halbkreis mit regenbogenfarbigem Licht sitzend zwischen Maria und Johannes dem Täufer. Maria zugewandt knien der heilige Bernhard und Dante, die zusammen mit Christus die Vertikale, Maria und Johannes dagegen die Horizontale dieser Komposition bilden.

Der erhöht vor einem hellgelben Dreipaß mit Dornennimbus thronende Christus, in der Linken ein Buch mit der Bezeichnung Alpha und Omega haltend und die Rechte zum Segensgestus erhoben, ist allein dem Betrachter frontal zugewandt. Das bärtige Antlitz, gerahmt von dem in der Mitte gescheitelten Haupthaar, ist leicht zur Seite geneigt, wobei der Blick an dem Betrachter vorbei nach oben gerichtet ist. Über dem weißen Gewand liegt ein leicht über Schulter und Knie drapierter, außen rosafarbener, lichtgrün gefütteter Mantel.
Maria und Johannes erscheinen im Halbprofil und mit geringfügig Christus zugewandten Körpern. Das bärtige Haupt des Täufers ist auf Christus gerichtet. In seiner Linken hält Johannes einen Kreuzstab, die Rechte liegt lose auf dem Oberschenkel. Über einem lichtbraunen Gewand trägt er einen reich drapierten violettfarbenen Mantel.
Ihm gegenüber sitzt Maria mit nach vorn geneigtem Kopf, die Hände vor der Brust gekreuzt, eine Spindel und Ähre hal-

tend (1). Ihre unter der Krone nach hinten gelöste Haartracht fließt in großen Wellen über den von der Schulter lang herabfallenden blauen, innen lichtgrün schattierten Mantel, der den Blick auf ein bläulichrotes Gewand freigibt. Beide, Maria und der Täufer, sitzen auf einer weiß gehöhten Wolkenbank, in die hinein zu ihren Füßen jeweils ein kleiner Engelkopf angedeutet ist.
Der von Marias Schulter lang herabfallende Mantel stellt die kompositorische Verbindung zum heiligen Bernhard und Dante her, die auf einer tiefer gelegenen Wolkenbank ihr zugewandt knien.
Der heilige Bernhard, in weißer Zisterzienserkleidung mit einer zu seinen Knien liegenden weißen Mitra und mit Bischofsstab, blickt zu der Mutter Gottes empor, während Dante mit Dichterlorbeer und im roten Gewand den Blick auf seine gefalteten Hände senkt. Beide, Dante und der heilige Bernhard, sind im Profil wiedergegeben.

Die Datierung dieser ersten Studie fällt in das Jahr 1818. In einem Schreiben vom 31. Oktober 1818 (2) spricht Dorothea Schlegel von einer bereits fertiggestellten Komposition des "Empyreums" und vergleicht diese am 4. Dezember 1818 in einem weiteren Schreiben an Friedrich Schlegel "so weit sie fertig ist" mit einem Gemälde Fra Angelicos, "das letzte Gericht vorstellend" (3).
Ausgehend von der Tatsache, daß Friedrich Schlegel noch am 8. Dezember 1818 um eine Federzeichnung der Veitschen Komposition bittet (4) und einen Tag später in dem Schreiben vom 9. Dezember 1818 (5) konkrete Vorstellungen zum auszuführenden Fresko entwickelt, kann eine mögliche Beeinflussung von diesem bei der ersten Studie Veits zum Deckenfresko ausgeschlossen werden. Folgende Gründe sprechen dafür, daß diese erste Komposition Veits mit dem oben geschilderten Entwurf identisch ist: Dorothea Schlegels spontane Assoziation bei dieser Komposition mit einem Jüngsten Gericht

Fra Angelicos wird nicht allein aus der von ihr betonten ideellen Parallele, sondern ebenso aus einer bildkompositorischen, in diesem Fall dem thronenden Christus als einem der wichtigsten kompositorischen Bestandteile eines Jüngsten Gerichts, heraus entstanden sein.
Die von Friedrich Schlegel im Schreiben vom Dezember 1818 entwickelten Vorstellungen zum "Empyreum" sind dahingehend, daß "schlechthin die Mutter Gottes das eigentliche Centrum jenes großen Gipfelbildes seyn" (6) muß.

Warum sollte also Veit, der doch ausdrücklich den Rat seines Stiefvaters wünschte, noch nach diesem Schreiben einen Entwurf ausführen, der diesen Vorstellungen diametral entgegenstand, zumal, wie aufzuzeigen sein wird, er durchaus bereit war, diese in seine Arbeit an dem Fresko einzubeziehen (7)?
Das angeführte Schreiben Philipp Veits an Friedrich Schlegel vom 23. Juli 1818 zerstreut schließlich jeden Zweifel, daß es sich bei dieser Komposition bereits um einen zweiten Entwurf aus dem Jahre 1819 handeln könnte.
Die in diesem Schreiben von Veit gemachte Beschreibung seiner ersten Komposition ist zweifellos mit diesem ersten Entwurf identisch. "Bis jetzt also ist meine Eintheilung etwa diese: In der Mitte der Decke, im eigentlichen Plafond, Christus mit einer bloß symbolischen Andeutung der Dreifaltigkeit; denn ihn zur Rechten Gottes des Vaters zu setzen, wie Cornelius scheint mir nicht richtig. Auf der einen Seite ist Maria als Königin, und ihr gegenüber lo scanno del gran Battista. Zu den Füßen der Maria Bernadus und Dante. Bleibt mir noch Raum übrig, so bringe ich noch einige von den Gestalten an, die Cornelius dem Dante zeigt: Moses, Adam, Anna etc., doch glaube ich kaum. Um dieses Bild herum läuft ein Kreis, das primum mobile, welches die englischen Mächte in sich schließt, doch werde ich dies wohl nur durch einen mit Sternen angefüllten Kreis bezeichnen, da sich die 9 Chöre

doch nicht darstellen lassen. Unter diesem Kreise nun sind die acht Abtheilungen der Planeten und der Zwillinge, so daß auf jede Wand des Gewölbes 2 kommen" (8).

Inwieweit hat nun Veit bei der Ausführung dieses Entwurfes zum "Empyreum" Ideen seines Vorgängers Cornelius aufgegriffen und weiterentwickelt?
Cornelius, der in seiner breitformatigen Komposition zum Schlußbild des Deckenfreskos dem spätgotischen Typus der Marienkrönung folgt, läßt Dante und Bernhard von Clairvaux Maria zugewandt erscheinen, die "betend und nach oben gewandt, Fürbitterin und Mittlerin zu dem hinter ihr dargestellten dreieinigen Gott ist" (9).
Umgeben wird diese Darstellung der Schlußvision Dantes von einem mit Seraphimköpfen angefüllten Band, jedoch von den knienden Figuren Dantes und Bernhard von Clairvaux' unterbrochen, die von Cornelius räumlich vor dem Mitteloval erscheinen.

Veit, der eine hochformatige Komposition des Mittelbildes wählte, beabsichtigte den 9. und lo. Himmel zusammen darzustellen: "Daß Du im Gipfelbilde den 9ten und loten Himmel zusammendarstellst, ist gewiß sehr recht und nothwendig und um so eher ausführbar, da der 9te Himmel oder das Primum Mobile ohnehin ohne allen individuellen Gegenstand ist. Es soll ein um die große Central Vision 'herumlaufender Kreis' seyn. Dieses ist ganz entschieden recht und wohl die einzig mögliche Art, es zu machen" (lo).
Der in diesem Entwurf das "Empyreum" umgebende, mit Seraphimköpfen und Sternen im Wechsel angefüllte Kreis ist demnach Veits bildliche Umsetzung des "Primum Mobile". Da jedoch im "Paradiso" Dantes lediglich der innerste Kreis des "Primum Mobile" den Seraphim vorbehalten bleibt, kann Veits kompositorische Version als bildliche Abbreviatur für das gesamte "Primum Mobile" verstanden werden (11).

Veit folgt mit dieser Auffassung des Kristallhimmels seinem Vorgänger Peter Cornelius. Während jedoch bei Cornelius die Seraphimköpfe nach innen gewandt erscheinen, bringt Veit sie den Himmeln zugewandt an, und er unterstreicht damit die Vermittlerrolle der Engelhierarchien, die, von dem Wunsch getrieben, sich mit Gott zu vereinigen, ihre Bewegung den niederen Himmelssphären mitteilen (12).

In der Komposition zur Schlußvision geht Veit jedoch andere Wege als Cornelius.
Sein Entwurf mit der Dreiergruppe Christus, Maria und Johannes ist in der Komposition einer Deesis nachempfunden. Die strenge Frontalität Christi, sein Segensgestus sowie das Buch in der Linken weisen ihn als Pantokrator aus. Diesem Typus entsprechen ebenso die langen Haare, der Bart und das über die linke Schulter fallende, in strenge Falten gelegte Gewand.
Dieser Kompositionstypus, die Darstellung eines Pantokratorbildes in szenischer Verbindung mit einer Deesis, stellt den formalen Versuch Veits dar, die Schlußvision Dantes, d.h. seine Gottesschau, in eine Bildsprache zu übersetzen, die, bedingt durch das Verhaftetbleiben in der ikonographischen Tradition christlicher Motivüberlieferung, dem Betrachter verständlich werden soll.
Die Bildform einer Deesis, der Fürbitte Mariens und Johannes des Täufers bei Christus für die Menschheit, wird von Veit hier übernommen, um die an Maria gerichtete Fürbitte des hl. Bernhard zu veranschaulichen. Gleichzeitig wird aber auch die vom heiligen Bernhard erläuterte Ordnung der Himmelsrose, ihre Aufgliederung in den mit Maria beginnenden Alten und mit Johannes dem Täufer angeführten Neuen Bund angezeigt (13).
Ebenso versucht Veit die sich an dieses Gebet anschließende, im Zeichen der Trinität stehende und in drei Phasen sich vollziehende Gottesschau Dantes mit einer derartigen Schema-

tisierung formal zu realisieren. Die Entfaltung des göttlichen Lichtpunktes in drei konzentrische, verschiedenfarbige Kreise, die mit dem Regenbogen verglichen werden, mag in dem hinter Christus sichtbaren regenbogenfarbigen Halbkreis ihre bildliche Realisierung gefunden haben. Um die sich anschließende Vision, die Spiegelung des menschlichen Antlitzes im Lichtkreis Christi in eine faßbare bildhafte Sprache umzusetzen, wählt Veit in der Darstellung Christi den Typus des Pantokratorbildes und setzt damit das Wissen um dessen tiefere Bedeutung voraus: Die Gleichsetzung mit Gott, d.h. der im Pantokrator sichtbar gewordene Gott (14). Diese Gleichsetzung findet in der Inschrift des von Christus gehaltenen Buches ihre Wiederholung; stehen doch die Buchstaben Alpha und Omega als symbolische Selbstbezeichnung sowohl Gottvaters als auch Christi.
Die letzte Phase in der Gottesvision Dantes, die Verschmelzung des Gottesbildes zur Einheit des Lichtes ist von Veit in dem hinter Christus dargestellten hellgelben Dreipaß symbolisch-bildhaft realisiert worden.

In dieser ersten Studie Veits, in ihrem einer Deesis angepaßten Kompositionsschema, ist eine Anlehnung an Raffaels Disputà unverkennbar.
Die hierarchische Anordnung seiner Personen, ihre verhaltene Gestik und die in strenge Falten gelegten Gewänder, lassen jedoch, wie auch schon von Dorothea Schlegel formuliert, eher an einen Maler wie Fra Angelico denken. Das von Dorothea Schlegel erwähnte Gemälde eines Jüngsten Gerichts von Fra Angelico (15), aber auch andere Gemälde dieses Gegenstandes von diesem Meister, düften von Veit bei diesem Entwurf als Quelle der Inspiration herangezogen worden sein (16).

Friedrich Schlegel, von Veit selber über die erste Deckenkonzeption in Kenntnis gesetzt, entwickelt nun seinerseits

Vorstellungen über die malerische Darstellbarkeit der literarischen Vorlage.
Schlegel, der sich seinem Stiefsohn gegenüber in der Rolle eines Erklärenden hinsichtlich der Dichtung sah, vertraute in der Gestaltung der im Zentralbild darzustellenden Personen ganz auf Veits Denk- und Erfindungskraft (17).

Hinsichtlich der bildnerischen Umsetzung der letzten Gottesvision Dantes wies er jedoch darauf hin, daß diese letztendlich nur mit Hilfe göttlicher Sinnbilder, den Hieroglyphen, erreicht werden kann: Im Lichtkreis Christi das Haupt des Sohnes als Salvator mundi, in dem des Geistes die Taube und im Lichtkreis Gottvaters das Auge (18).
Das eigentliche Zentrum des Mittelbildes muß jedoch der Mutter Gottes vorbehalten bleiben, "... sie ist ja selbst als erste Creatur, als ewige Weisheit und Seele Gottes von Anfang, und als triumphirende Kirche in der Vollendung das Paradies; mithin das Centrum und der Mittelpunkt des ganzen Gedichtes in demselben" (19).

Der zweite Entwurf Veits (Kat. 3) aus dem Jahre 1819 demonstriert hinsichtlich des Gipfelbildes die Berücksichtigung der von Schlegel formulierten Postulate.
Maria, begleitet von zwei Engeln, thront im Zentrum dieser Komposition auf einer Wolkenbank vor einem goldfarbenen Hintergrund. Sie trägt ein rotes Gewand mit einem blauvioletten über Schulter und Knie drapierten Mantel, auf dem lose übereinandergelegt ihre Hände ruhen. Ihr gekröntes Haupt weist auf den heiligen Bernhard, der links unter ihr kniend mit ausholendem Gestus zu ihr aufblickt.
Rechts von ihr kniet Dante, das Haupt auf seine gefalteten Hände gesenkt. Hinter ihrem Oberkörper umschließt ein hellviolettes Wolkenband drei Halbkreise, die beiden ersten mit schemenhaften Figürchen, der letzte mit der Taube des Gei-

stes bezeichnet.
Begrenzt wird diese Komposition von einem mit Seraphimköpfen und Sternen angefüllten Band, aus dem skizzenhaft formulierte Strahlen hervortreten.
Im Mittelrheinischen Landesmusum in Mainz befindet sich im Nachlaß Veits eine Bleistiftzeichnung eines Engelkopfes, die wahrscheinlich als eine vorbereitende Skizze zu den dargestellten Seraphimköpfen angesehen werden kann (Kat. 7).

Friedrich Schlegels Vorstellung von einem mit "Engelköpfen und Figürchen, in Strahlenwolken verschwimmenden" bezeichneten "Primum Mobile" wird auch diesmal von Veit nicht realisiert. Es bleibt bei der Version des ersten Entwurfes (2o).
Vielmehr scheint Veit diesen Gedanken Schlegels bei der Verkörperung der drei Lichtkreise Dantes einbezogen zu haben, assoziieren doch die beiden inneren Kreise durchaus das von Schlegel geforderte "Engel Gelee".
Wie bereits von Gerstenberg/Rave formuliert (21), muß Veit diesen Widerspruch zwischen der malerisch-weichen Lichterscheinung und der präzisen Liniensprache der Figuren erkannt haben und eine andere Formulierung der Dantesken Gottesvision angestrebt haben.

Am 6. November 1819 erwähnt Schlegel in einem Schreiben an Veit dessen veränderten Karton zum "Empyreum" (22). Diesem Karton ist eine flüchtig skizzierte Studie vorausgegangen (Kat. 8). Die kompositiorische Anordnung der dargestellten Personen wurde vom vorausgegangenen Entwurf übernommen (Kat. 3). Im Detail unterscheidet sie sich jedoch in der Gewandbehandlung Marias und in dem ihr zugewandtem Haupt Dantes. Die malerische Andeutung der drei Lichtkreise wurde fortgelassen, lediglich die untere segmentförmige Wolkenbank hinter Maria blieb er-

halten. Ebenso fehlt der im zweiten Entwurf zu ihren Füßen dargestellte Engelkopf.
Während in dem vorangegangenen Entwurf der heilige Bernhard mit dem Zeigefinger auf Dante weist, deutet jetzt dessen geöffnete Hand auf Dante.

Diese von Veit gemachten Modifikationen sind mit dem Fresko identisch.
Mit dieser Studie, die die Grundkonzeption der figuralen Anordnung des zweiten Entwurfes übernimmt, ändert Veit sowohl ihmwichtig erscheinende Details als auch die malerische Umsetzung der drei Lichtkreise Dantes. Deren endgültige Konstitution realisiert er in einer bereits für die Übertragung quadrierten Bleistiftzeichnung, die hinsichtlich des ausgeführten Freskos ihre detailgetreue Wiederholung findet (Kat. 9). Die einzige Ausnahme bildet der Nimbus des heiligen Bernhard, der von Veit im Fresko nicht mehr berücksichtigt wurde.

Im ausgeführten Fresko (Kat. 1) bleibt der zentrale Platz der Mutter Gottes vorbehalten, die vor dem Goldgrund des ovalen Mittelfeldes thront. Ihre Dominanz innerhalb des Deckengefüges wird durch ihre frontale, in sich ruhende Gestalt sowie durch die kräftige Farbgebung ihrer Gewandung unterstrichen. Der blaue, beide Schultern, Schoß und Beine bedeckende Mantel fällt in schweren Falten auf die unter ihr befindliche Wolkenbank, auf der er sich in kleinen Falten bricht. Ihr Haupt, von einer mit Edelsteinen besetzten gotischen Krone geschmückt und von goldblonden Haaren gerahmt, ist leicht geneigt und dem zu ihren Füßen knienden, in weißer Zisterzienserkleidung dargestellten heiligen Bernhard zugewandt.
Dieser weist mit ausholendem Gestus auf den rechts von ihm knienden Dante, der, mit Dichterlorbeer bekränztem Haupt und in roter Gewandung ebenso wie der heilige Bernhard zur

Mutter Gottes aufblickt. Beide sind nicht ganzheitlich im Bildgefüge erfaßt; es findet vielmehr eine Beschneidung ihrer Gewänder durch den unteren ovalen Bildrand statt.
Die Maria assistierenden knienden Engel tragen fließende mit changierenden Farben versehene Gewänder. Direkt unter ihnen wird ein aus den Wolken tretender Regenbogen sichtbar, der an Dante resp. dem heiligen Bernhard entlang zum Bildrand des ovalen Mittelbildes führt.

In der endgültigen Version der Gottesvision Dantes folgt Veit dann doch der Komposition seines Vorgängers Peter Cornelius.
Aus der hinter Maria dargestellten segmentförmigen Wolkenbank ragen die halbfigurigen sitzenden Personen Christi und Gottvaters mit der zwischen ihnen angebrachten Taube des heiligen Geistes hervor.
Christus, bärtig und mit ockerfarbenem grüngefütterten Gewand hält in der Rechten ein Zepter; die Linke hat er zum Segensgestus erhoben.
Gottvater, als bärtiger Greis und im weißen Gewand wiedergegeben, hält in seiner Linken ein Zepter, während in seiner Rechten eine Kugel mit aufgesetztem Kreuz, der Reichsapfel, ruht.
Dieses Kompositionsgefüge unterstützt die anfangs zitierte zentrale Position Marias, bildet sich doch durch die Gestik der sie umgebenden Personen nochmals ein imaginäres Oval heraus.

1.4.2. Zur Deutung des "Empyreums"

Philipp Veit, noch unbehelligt von den Ratschlägen seines Stiefvaters Friedrich Schlegel, beabsichtigte in seinem ersten Entwurf eine malerische Realisierung des "Empyreums", die den Anschauungen seines Stiefvaters entgegenstand.

Dessen Intervention veranlaßte nun Veit, seine erste Komposition analog dessen Vorstellungen zu verändern.
Es ist daher unerläßlich, um der Deutung des Freskos, d.h. hier speziell der des "Empyreums" gerecht zu werden, Friedrich Schlegels Auffassung von der Göttlichen Komödie darzustellen, um daraus seine Vorstellungen über den Modus des darzustellenden Freskos abzuleiten.
Dieses gilt um so mehr, als im Anschluß daran die Verwandtschaft der Vorstellungen Schlegels und Veits nachgewiesen werden soll.

"Dante ist d(er) Mythologe d(er) kathol(ischen) Relig(ion). Er hätte gleich von selbst sollen Papst werden" (1).
Diese von Schlegel in seinen Fragmenten zur Poesie und Literatur aus den Jahren 1799 bis 1801 auf die kurze Formel gebrachte Gleichsetzung: Katholisch = dantesk durchzieht sein gesamtes Werk über Dante (2).
In seinen Vorlesungen über die Literatur der christlichen Zeiten weist Schlegel nach, worin Dantes charakteristische Leistung bestanden hatte: In einer Zeit, in der die christliche Religion von der Poesie ebenso wie das Leben und die Dichtung streng geschieden waren, strebte Dante danach, "das alles zu verbinden, das Leben wieder poetisch zu gestalten und der Religion ihre ursprüngliche Form wiederzugeben" (3).
Daher beginnt für Schlegel die italienische Poesie auch mit Dante, und er sieht in der Divina Commedia "eine Darstellung der gesamten Natur und Gottheit, verknüpft und modifiziert

durch den katholischen Geist und Glauben" und definiert sie als "eine Darstellung des Weltalls nach der katholischen Einteilung desselben in Himmel, Fegefeuer und Hölle" (4).
In seinen Vorlesungen in Wien über die Geschichte der alten und neuen Literatur aus dem Jahre 1812 versäumt Schlegel es nicht, ungeachtet aller Hochschätzung dieses "größten aller christlichen und florentinischen Dichter" (5) einige kritische Anmerkungen zum Werk Dantes zu machen. Den Ausgangspunkt seiner Kritik bildet ein Vergleich mit der Bibel. Trotz des großen Einflusses, den sie auf die gesamte Literatur und Poesie des Mittelalters ausübte, sind die christlichen Dichter der neueren Zeit, neben Dante erwähnt Schlegel hier auch dessen Nachfolger Tasso, Milton und Klopstock, ihrem Vorbilde mehr durch "einzelne Züge von Erhabenheit" als durch "Einfalt des Ausdrucks" und "Entfernung von aller Künstelei" (6), denn diese zählt Schlegel zu den typischen Merkmalen der heiligen Schrift, ähnlich. Neben diesen Kriterien ist die Bibel von einer "durchgehenden Bildlichkeit und Sinnbildlichkeit", durch die sie neben dem damit verbundenen Hang zur Allegorie "Quelle, Norm und Ziel aller bildlichen Ansichten und Dichtungen" (7) wurde.
Da das Christentum aber selber nicht Gegenstand der Poesie sein kann, vielmehr seine Grundlage ist und gleichzeitig über sie hinausweist, so kann dessen Geist auch nicht geradezu ergriffen und dargestellt werden, sondern in der Poesie nur unsichtbar herrschen.
So ist für Schlegel die "indirekte Darstellung des Christentums, der indirekte Einfluß seines Geistes auf die Poesie", wie sie in der Ritterpoesie des Mittelalters zum Ausdruck kommt, zwar nicht der "einzig richtige und wahre, so doch unstreitig bis jetzt der sicherste" Weg (8).
"Versucht es der Dichter aber die Geheimnisse des Christentums unmittelbar zu ergreifen, so scheinen sie sich als ein

fast unereichbares Ziel und zu hoher Gegenstand, der Darstellung eher zu entziehen" (9), und so ist dieses "Streben und Suchen nach einer vollständigen christlichen Lebens-, Welt- und Natursymbolik zwar wohl in einem hohen Grade für die Malerei, aber niemals zur allgemeinen Befriedigung für die Poesie gelungen; auch im Dante nicht" (1o).
So bemängelt Friedrich Schlegel neben der Tatsache, daß es sich bei der Divina Commedia stellenweise doch nur um ein theologisches Lehrgedicht handle, Poesie und Christentum also auch hier nicht in einem harmonischen Verhältnis stehen, auch, daß der Zusammenhang und die Einheit, von dem das gesamte Werk durchdrungen ist, durchaus nicht für jeden von vornherein verständlich ist, so daß es eine große Vorbereitung, eine weitläufige Zurüstung der verschiedensten Wissenschaften und Kenntnisse erfordert, ehe man dieses Werk verstehen kann (11).

Diese Danteeinschätzung ist es dann auch, die sich in Schlegels Ratschlägen an Philipp Veit vom 9. Dezember 1818 manifestiert. Bevor Schlegel auf die Divina Commedia selbst eingeht, legt er seinem Stiefsohn nahe, sich bei der Ausführung des Freskos vom Geist der alten Malerei leiten zu lassen, die, durchdrungen von "liebevoller Einfalt" nicht nur einen Schein des Lebens, sondern das Leben selbst zeigt, denn nur "so wird die Liebe und die göttliche Wahrheit lebendig in treuer Einfalt in Deinen Bildungen erscheinen" (12).
Auf Dantes Divina Commedia übertragen würde dieses bedeuten, daß, ohne diese innere Einstellung des Malers, die "überströmende Fülle und unergründliche Tiefe des Mystizismus im 'Paradiso" zu einem "Uebermaß und eine Abart" (13) in der Malerei führen könnte. Aber nicht allein der Geist der alten Malerei soll erstrebenswertes Vorbild sein, auch die von ihr tradierten christlichen Sinnbilder erklärt Schlegel für mustergültig, indem er vorschlägt, in den drei Lichtkreisen, die drei Personen der Gottheit symbolisierend, das Haupt des Sohnes als Salvator mundi, die Taube des Geistes und das Auge Gottes dar-

zustellen (14).
Die Verwandtschaft dieser Vorschläge zum oben dargestellten Unvermögen Dantes, das Finden einer vollständigen christlichen Symbolik, wird hier deutlich. Die Wiederaufnahme der tradierten christlichen Symbolik würde infolgedessen dem ebenfalls von Schlegel formulierten Mangel, der partiellen Unverständlichkeit der Divina Commedia, vorbeugen.

Bereits in seinen Gemäldebeschreibungen in der "Europa" weist Schlegel immer wieder auf die Vorbildlichkeit der alten Malerei hin. Neben der Forderung, die Ideenkreise der alten Malerei wieder aufzunehmen, werden die christlich-katholischen Symbole zu Symbolen für die Kunst überhaupt (15).

Schlegels Apell an Veit, im Zentrum des Mittelovales Maria als Typus der triumphierenden Kirche darzustellen, bedeutet einen solchen Rückgriff auf die christlich-katholischen Symbole, wurden doch durch die wachsende Marienverehrung die bisher der Ecclesia zukommenden Symbolwerte immer mehr auf Maria übertragen. Unter dem Aspekt, daß Maria im Mittelpunkt der katholischen Volksfrömmigkeit steht, die Bekämpfung der Marienverehrung aber gerade von den Protestanten ausging, kommt den Aussagen Schlegels eine weitere zeitgeschichtliche Bedeutung zu: der zeitgenössische Konflikt zwischen katholischer und protestantischer Kirche (16).
In der Auseinandersetzung zwischen Katholizismus und Protestantismus tritt Schlegel in seinen Schriften für eine sich gegenseitig tolerierende Koexistenz beider Religionsparteien ein und erklärt sich ausdrücklich gegen Angriffe sowohl von protestantischer als auch von katholischer Seite, die dieses Verhältnis stören könnten (17).
In einem Schreiben aus dem Jahre 1814 erklärt Schlegel: "Unter den verschiedensten Gegenständen, welche hier zum Behuf einer künftigen deutschen Verfassung verhandelt und worüber wenigstens allgemeine Grundsätze festgestellt werden sollten, ist

gewiß kein anderer Gegenstand für die Nationalbildung im ganzen und selbst für das Privatwohl der einzelnen so wichtig, als die erneuerte und nach den Zeitumständen angepaßte Sanktion einer uneingeschränkten Glaubensfreiheit und vollkommene Gleichstellung beider Religionsparteien in allen deutschen Staaten und Ländern; ein Gegenstand, mit welchem dann auch die Wiederherstellung der katholischen Kirche Deutschlands in die ihr unter Napoleons Epoche entrissenen kirchlichen Rechte auf das genaueste zusammenhängt" (18).

Dieser Artikel zeigt jedoch auch, daß die von Schlegel propagierte Gleichstellung von Katholizismus und Protestantismus nur als vorübergehende, unter den damaligen Verhältnissen erstrebenswerteste Lösung angesehen werden kann. Schlegel, für den die Vereinigung aller Christen wohl doch nur in einer römisch-katholischen Kirche denkbar war, baut hier auf die sich unter diesen Verhältnissen konsolidierende Stellung der katholischen Kirche.
Eine vollkommene Gleichstellung beider Religionsparteien würde auch seinen dargelegten Auffassungen in der zwischen 182o und 1823 erschienenen"Concordia", einem ausgesprochen katholischen Organ, widersprechen. Hier, speziell in dem eigens verfaßten Beitrag "Signatur des Zeitalters" setzt Schlegel sich für "die Rückkehr zum lebendig Positiven eines organisch-ständischen, föderalistischen, monarchischen Staates nach alter, christkatholischer, deutscher Tradition ein" (19).
Die von Schlegel verfochtene Gleichstellung dokumentiert also keineswegs das endgültige Ziel seiner Vorstellungen über das Verhältnis von Protestantismus und Katholizismus, sondern drückt lediglich die zum damaligen Zeitpunkt bestmögliche Komponente zur Realisierung seiner Idee eines "altdeutschen christlich-katholischen Kaisertums" (2o) aus.
Diese Position ist es dann auch, die Schlegel während der Auseinandersetzungen zwischen Protestanten und Katholiken in Rom zur Zeit der Freskoarbeiten im Casino Massimo vertritt (21).

Als im Sommer 1818 der Abbé Noirlieu (22) anläßlich des dreihundertjährigen Jubiläums der Reformation in Rom eine Schrift gegen den Protestantismus veröffentlichte, die "alle Protestanten in Wuth und Harnisch setzt" (23), reagiert Schlegel analog seinem oben dargelegten Standpunkt. Er wirft dem Verfasser vor, mit seinem Werk anderthalb Jahrhunderte zu spät zu kommen, und er rät ihm, sich zunächst mit dem deutschen Protestantismus vertraut zu machen, "ehe er ihn zu bekämpfen im Stande ist. Und ist es denn gut, immer nur zu kämpfen? Ist es besonders jetzt das Rechte? Ich habe dem ganz entsagt. Wir sollten einmal anfangen, selbst erst, 'unbekümmert um die andern' so seyn, zu wirken und auch zu schreiben, nämlich den katholischen Glauben, nicht negativ sondern positiv in seiner ganzen Herrlichkeit zu entfalten und hinzustellen. ... Wenn er mir recht viel Freundschaft und Liebe einflößte, so würde ich suchen, ihn auf die Ueberzeugung hinzuleiten, daß er sich durch dieses Schriftchen recht eigentlich an der Kirche versündigt habe, da ich mir wohl denken kann, daß es in R(om) der guten Sache durchaus schaden mußte. Alles das ist ja schon hundertmal gesagt; wozu also nun noch einmal, und wozu die Beleidigungen grade jetzt? Man muß den Feind nicht reizen, den man zu besiegen noch nicht stark genug ist. ... Aber rathen, warnen hätte man ihn sollen, daß er noch einige Jahre warten möchte mit dem Kampf. Und wozu denn auch noch der Streit? Das Licht ist da, und wenn er die Brust dazu hat und sich stark genug fühlt, so soll er die Posaune der Herrlichkeit Gottes ergreifen und erschallen lassen; dann werden die feindlichen Mauern von selbst zusammenfallen" (24).

Als in Rom im Jahre 1819 ein Gottesdienst für Protestanten eingerichtet wird (25), plädiert Schlegel auch hier für Verständnis und Toleranz: "Laß sie nur erst wieder beten und glauben und in die Kirche gehen; sie werden früher oder später schon die rechte finden und zu uns kommen. Uebrigens gehört eine vollkommene, unbedingte und gränzenlose Freyheit der Re-

ligion, so alles wie dessen, was zu ihr gehört, jetzt so sehr mit zu den Annäherungszeichen der großen Zukunft, die uns bevor steht, daß ich sogar in dieser Hinsicht die sonderbare Erscheinung einer protestantischen Gemeinde in Rom als recht angemessen für die Entwicklung der neuen Zeit betrachten muß und in dieser Ansicht auf das Ganze weder darüber zürnen noch klagen kann; ja nicht einmal darüber, daß von unsrer Seite, wenigstens scheinbar und äußerlich durch Einzelne oder gar Regierungen nichts geschieht; denn alles, was so äußerlich und durch solche Mittel und Menschen geschehen könnte, würde doch nichts oder nicht das Rechte seyn. Das innerliche Wirken, den ich nun mein übriges Leben, so viel ich vermag und an mir liegt, ganz und für immer widmen will, ist das Einzige, was helfen kann, was Noth thut und das rechte ist" (26).

Wie bereits in der Beurteilung der Schrift von Noirlieu spricht Schlegel sich auch hier gegen polemische Angriffe und Sanktionen gegenüber der protestantischen Kirche aus. Im "innerlichen Wirken", in der positiven Darstellung des katholischen Glaubens sieht er die Möglichkeiten, um dem Katholizismus in angemessener Weise dienlich zu sein. In seinen"Gemäldebschreibungen" in der "Europa" stellte Schlegel bereits im Jahre 1804 fest, daß die Reformation den "Kunstsinn von den gewohnten Gegenständen der christlichen Andacht weglenkte" und die daraus resultierenden Folgen in der Auflösung der Kunst bis hin zur vollständig verlorengegangenen ursprünglichen Idee der Kunst sichtbar wurden (27).

Schlegels Hinweis, im Zentrum des Mittelovales bei der Darstellung Marias den Gedanken der Ecclesia zu aktivieren, würde somit eine erneute Hinwendung zu den Gegenständen christlicher Andacht bedeuten und folglich auch seiner Vorstellung vom "innerlichen Wirken", vom positiven Darstellen des katholischen

Glaubens nahekommen, der einzig angemessenen katholischen Reaktion des zum damaligen Zeitpunktes herrschenden Konfliktes zwischen Protestanten und Katholiken.

Philipp Veits Modifikationen des Freskos nach den Vorstellungen Friedrich Schlegels sind sicherlich nicht dessen Autorität zuzuschreiben, zumal Veit sich durchaus von anderen Vorschlägen Schlegels distanzierte, z.B. in der Darstellung des "Primum Mobile" oder auch den von Schlegel gewünschten, christlichen Sinnbildern für die malerische Umsetzung der drei Lichtkreise. Veit verkörperte hier nicht das Haupt des Sohnes als Salvator mundi und das Auge Gottes, wie Schlegel es wünschte, vielmehr visualisiert er seine Vorstellungen von den Lichtvisionen Dantes in die für die Umsetzung der Trinität oft verwandte Figurenkomposition der Personen Christi, Gottvaters und der Taube.

Es zeigte sich, daß Veit auf die Ratschläge seines Stiefvaters größten Wert legte. Ein Schreiben vom Dezember 1819 an Schlegel sei hier angeführt, das diesen Tatbestand noch einmal verdeutlicht: "Was Du mir warst und bist und in Ewigkeit sein wirst, was ich Deiner Liebe und mehr als väterlicher Sorgfalt für mich verdanke, habe ich von jeher im Herzen erkannt ... Deine Liebe zu mir ist es, die mich stärkt und hebt und mir jetzt reichlich alles ersetzt, was ich verlieren konnte; rechne fest auf die meinige, mein bester Freund und Meister" (28).

Die Umgestaltung seines ersten Entwurfes nach den Vorstellungen seines Stiefvaters legt vielmehr den Schluß nahe, daß die Beweggründe, die Schlegel veranlaßten, die Mutter Gottes im Mitteloval an zentraler Stelle zu postieren, auch die von Philipp Veit gewesen sein dürften. Biographische Daten Veits aus der Zeit vor und während des zu leistenden Freskos unterstützen diese Annahme.

In einem Schreiben an Friedrich Schlegel vom September1818 erwähnt Dorothea Schlegel, daß dessen Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur aus dem Jahre 1812 von Abbé Noirlieu intensiv studiert würden (29).
In Anbetracht der Tatsache, daß Veit mit Noirlieu eng befreundet war muß zum damaligen Zeitpunkt auch eine intensive Beschäftigung Veits mit diesen Vorlesungen stattgefunden haben und somit das Herausstellen Dantes als eines katholischen Dichters gerade zu diesem Zeitpunkt Veits reges Interesse gefunden haben.

Veit, der selber im Jahre 1810 zum katholischen Glauben konvertierte, wurde während seiner ersten Jahre in Rom von Berufszweifeln geplagt, die im Jahre 1817/18 ihren Höhepunkt fanden. Veit stellte zu dieser Zeit Überlegungen bezüglich seiner Berufung zum Priestertum an und hielt, wie aus einem Schreiben Schlegels an Veit hervorgeht, den Beruf des Künstlers mit dem geistlichen Stande eines Priesters unvereinbar.
Schlegel, der nicht in diesen Konflikt mit direkten Vorschlägen eingreifen wollte, versuchte Veit jedoch auseinanderzusetzen, daß Kunst und christlicher Glaube nicht entgegengesetzt sein müßten, sondern auf Fra Bartholommeo und Fra Angelico verweisend, durchaus zusammen gehörten.
Veits Zweifel an seiner Berufung zum Künstler zeigen, daß er gerade zu dieser Zeit glaubte, sich aktiv für den Katholizismus einsetzen zu müssen. Ein Schreiben Schlegels vom Februar 1818 auf einen Brief Veits läßt erkennen, daß Veit sein Wirken nicht allein im Dienen für den Katholizismus beschränkt sehen wollte, sondern konkret Stellung in der Auseinandersetzung zwischen Protestanten und Katholiken beziehen wollte (30).
Der Auftrag Veits, von dem Schlegel hier spricht, ist leider nicht mehr zu ermitteln, da das Schreiben Veits verschollen ist. Aus den Bemerkungen Schlegels läßt sich jedoch rekonstruieren, daß Veit an seinen Stiefvater mit der Bitte herangetreten war, eine Allokution zu formulieren, die an die Protestanten deutscher Nation gerichtet sein sollte. Da Veit sie

in das Italienische zu übersetzen gedachte (31), scheint sich der Wirkungsbereich auf speziell römische Adressaten zu beziehen.
Schlegel zieht am Schluß des Briefes folgendes kurzes Resumee, "Also Worte des Friedens vom h.Vater an die Protest(anten) deutscher Nation - über die wunderbaren Fügungen Gottes in unserm Zeitalter in der Errettung seiner Kirche, und über den innern Frieden, welchen der gutgesinnte und Gott suchende Mensch aus den Verirrungen des Zeitalters allein hier zu seiner Beruhigung finden kann; mit Anrufung der göttl(ichen) Gnade um allgemeine Erleuchtung über die Wahrheit und Einheit seiner Einen, wahren und allgemeinen Kirche -" (32).
Die geschilderten Fakten scheinen paradigmatisch für das Verhältnis Veits zum Katholizismus bzw. seiner Stellung zur Frage Katholizismus/Protestantismus. Sein temporärer Wunsch, dem Künstlerberuf zu entsagen, um Priester zu werden, hat sich dann doch zugunsten des ersteren gewandelt. Anstelle der aktiven Teilnahme an den Auseinandersetzungen zwischen diesen beiden Glaubensparteien wählt Veit die künstlerische Auseinandersetzung und wird so Schlegels Aufforderung vom "innerlichen Wirken", vom positiven Darstellen des Katholizismus mit seiner Version des "Empyreums" gerecht.

Veit, der schon mit seinem ersten Entwurf den Typus eines Pantokratorbildes in Verbindung mit einer Deesis wählte, gestaltet auch seinen zweiten Entwurf, in dem er Maria in gedanklicher Verbindung mit der Ecclesia bringt, ganz im Sinne seines später formulierten Vortrages "Der Schild des Achilles", in dem er die Eigenständigkeit der bildenden Kunst dann gewahrt sieht, wenn sie sich auf Themenbereiche des Alten und des Neuen Testamentes besinnt; womit dann auch die leichte Verständlichkeit für den Betrachter garantiert ist. Auch hier zeigt sich die Parallele zu Schlegels Forderung nach "liebevoller Einfalt".

Indem Maria in Verbindung mit der Ecclesia in zentraler Po-

sition das Mitteloval beherrscht, findet zum einen der Rückgriff auf die christlich-katholischen Symbole statt, zum anderen betont diese Symbolik aber auch den katholischen Charakter der Dichtung und verweist mittels dieser programmatisch auf den Katholizismus, als der allein erstrebenswerten Religion.

Noch in seiner 1869 erschienenen Schrift "Ueber die christliche Kunst" (33) weist Veit auf die der Kunst innewohnende Komponente hin, wirksam für die Kirche einzutreten: "Und wenn auch im öffentlichen Leben bis jetzt, trotz des vielgerühmten Fortschritts, für die Kunst nur stiefmütterlich gesorgt ist, und die neuen Erfindungen von Farbendruck und Lichtbildern einen schlechten Ersatz bieten, auch die Industrie noch nicht das Geheimniß gefunden hat, mit dem Nützlichen das Schöne zu verbinden, auch sonst noch manches Verkehrte und Unverstandene mitunterläuft, so ist doch nicht zu verkennen, daß auf dem k i r c h l i c h e n G e b i e t mit dem katholischen Bewußtsein ein regeres Leben in allen Zweigen der Kunst erwacht, und wie der Priester, täglich am Altare die Worte spricht: "Ich liebe, o Herr, die Zierde deines Hauses", so ist diese Liebe auch in Vieler Herzen gedrungen, und immer mehr und mehr wird es erkannt, welche mächtige Waffe die christliche Kunst sei, in den Händen der Kirche".

1.5. Die Himmelssphären auf den Gewölbeseiten

1.5.1. Das ausgeführte Fresko (Kat. 1)

Im Mondhimmel, dem Sitz der Seelen, die an der Einhaltung eines Gelübdes gehindert worden waren, stellt Veit die Begegnung Dantes und Beatrices mit der Florentinerin Piccarda Donati und Kaiserin Konstanze dar.
Den metaphysischen Flug Dantes und Beatrices durch die Himmelssphären veranschaulicht Veit, indem er beide schwebend darstellt.
Dante, mit rotem Gewand und das Haupt mit Dichterlorbeer bekränzt, hält seine Rechte den beiden Frauen entgegen und umfaßt mit seiner Linken eine Hand Beatrices. Diese, das Haupt sowie Schultern von einem weißen Tuch umhüllt, trägt ein hellrotes Gewand, um das sich ein grüner, innen orangefarbener Umhang schmiegt. Ihr Haupt, ebenso wie das von Dante, ist mit Lorbeer geschmückt und diesem zugewandt. In ihrer Linken hält sie einen Palmzweig.
Dante gegenüber plaziert Veit die Klarissin Piccarda Donati, die, den Kopf leicht gesenkt, den Blick zu ihm emporhebt. Unter ihrem weißen in großzügige Falten gelegten Umhang wird das braune Gewand des Klarissenordens sichtbar. Ihre in Redegestus nach oben weisende Rechte weist sie als Sprecherin der im Mondhimmel beheimateten Seelen aus.
Hinter ihr, etwas verdeckt, erscheint Kaiserin Konstanze von Hohenstaufen, Tochter Rogers I. von Sizilien. Der Legende nach soll auch sie aus dem Kloster entführt und gewaltsam zur Ehe gezwungen worden sein. Ihr gekröntes Haupt ist daher von Veit, trotz weltlicher Gewandung, wie das einer Nonne verhüllt.
Über dieser Gruppe wurde in einem Tondo das diesem Himmel zugeordnete Sternbild angebracht, die Halbfigur der Diana.

Die zentrale Gestalt des Merkurhimmels, Kaiser Justinianus, wurde von Veit in nachdenklicher Pose, gestützt auf einen mit dem kaiserlichen Adler geschmückten Schild, in den Vordergrund gerückt. Seine Gewandung, ein blauer Panzer mit einem darüber befindlichen Umhang, zeichnet ihn als einen römischen Imperator aus.
Neben ihm steht ein kleiner Engel mit einer Schriftrolle in der Hand, die wohl auf das von Justinianus geschaffene römische Gesetzgebungswerk verweisen soll.
Links hinter Justinianus erscheint Romieu de Villeneuve, Senechal des Grafen Berengar IV. von der Provence. Romieu de Villeneuve, der der Legende nach als Pilger an den Hof des Grafen gekommen sein soll, trägt ein weites braunes Gewand, das er mit der rechten Hand zusammenhält. Mit der Linken umfaßt er einen Kreuzstab. Hinter seinem Rücken zeigt sich ein großer schwarzer Pilgerhut.
Über den beiden dargestellten Seelen des Merkurhimmels ist wiederum das entsprechende Planetenbild wiedergegeben. Zwischen den beiden Gruppen des Mond- und Merkurhimmels erscheint, aus einer Wolkenbank heraustretend, die Halbfigur eines betenden Engels.

Auf der sich anschließenden Längsseite des Deckengewölbes folgen der Venus- und Sonnenhimmel.
Karl Martell, dem Dante im Venushimmel einen eigenen Gesang widmet (1), wird von Veit der Dreiergruppe, gebildet aus Cunizza, Folquet von Marseille und der alttestamentlichen Rahab, prononciert gegenübergestellt. Er erscheint hier mit Krone, Zepter und Wappen. Das wadenlange grüne Gewand umgibt ein goldfarbener, innen rotgefütterter Umhang. Sein Haupt, im Profil wiedergegeben, ist dem Laute spielenden Troubadour Folquet von Marseille zugewandt, der den auf ihn gerichteten Blick zu erwidern scheint.
Folquet von Marseille, der als Troubadour zu großem Ruhm gelangte, später jedoch Mönch, Abt und zuletzt Bischof von Tou-

louse wurde, erscheint hier in Pontifikalkleidung.
Hinter ihm, zu seiner Rechten, steht Cunizza, die Schwester des berüchtigten Tyrannen Ezzelino da Romano, der von Dante in die Hölle verdammt wurde.
Zu seiner Linken befindet sich Rahab, die in Jericho die Boten Josuas aufgenommen und verborgen gehalten hatte. In ihrer erhobenen Hand trägt sie den Strick, mit dem sie die Boten über die Stadtmauer gelassen hatte.

Im Sonnenhimmel, der Sphäre der Weisheit, erscheinen die großen Weisheitslehrer. Als zwei Gruppen zu je zwölf Gestalten zeigen sie sich in einem Reigentanze, wobei jeweils eine Gestalt hervortritt, um Dante die anderen Gestalten zu umschreiben.
In der kompositiorischen Anordnung läßt Veit die beiden Sprecher dieser Himmelssphäre, den Dominikaner Thomas von Aquino und den Franziskaner Bonaventura, akzentuiert die Gruppe der dargestellten Personen rahmen.
Thomas von Aquino erscheint in der Gewandung seines Ordens. Seine Rechte hält ein Buch, das sicherlich auf dessen Hauptwerk, die"Summa theologica", verweisen soll; die Linke ist im Redegestus erhoben. Bonaventura ist mit der Amtstracht eines Kardinals angetan. Auch er hält, da er als Verfasser zahlreicher theologischer Werke gilt, ein Buch in seinen Händen.
Den Mittelpunkt dieser Komposition bilden Dante und Beatrice. Ihre Gewandung ist mit der des Mondhimmels identisch.
Thomas von Aquino wurde sein Meister Albertus Magnus von Veit zur Seite gestellt; das von diesem gehaltene Buch weist auch ihn im Reigen der Weisheitslehrer als einen Gelehrten aus. Hinter ihm wird das im Profil wiedergegebene Haupt von Petrus Lombardus sichtbar.
Dem Franziskaner Bonaventura werden der Prophet Nathan sowie Siger von Brabant, dem Veit die Züge seines Freundes Abbé Martin de Noirlieu verliehen hat, zugesellt (2).
Auch die auf dieser Seite des Gewölbes dargestellten Planeten-

sphären wurden durch die entsprechenden über ihnen befindlichen Sternbilder bezeichnet.

Im Marshimmel, dem Erscheinungsort der Märtyrer, trifft Dante auf seinen Ahnherrn Cacciaguida, der von ihm zum Sprecher des Märtyrerhimmels auserwählt wurde. Dante begegnet ihm in Fresko Veits mit auf der Brust gekreuzten Armen; sein Haupt ist ehrfürchtig nach unten geneigt.
Cacciaguida kommt Dante mit einladendem Gestus in blauer ritterlicher Gewandung entgegen. In seiner Linken hält er ein Schwert.
Hinter beiden veranschaulicht Veit das Strahlenkreuz des Marshimmels, in dem Dante die Lichtvision des gekreuzigten Christus wahrnimmt.
Links hinter Dante sitzt Judas Makkabäus, der Befreiungskämpfer der Juden gegen Antiochus von Syrien. Er vertritt hier die Schar derer, die an den kommenden Christus glaubten.
Karl der Große repräsentiert dagegen diejenigen, die an den gekommenen Christus glaubten. Im Ornat des Kaisers mit Reichsapfel, Krone und Schwert, ist er rechts hinter Cacciaguida sitzend von Veit dargestellt worden.

Der sich anschließende Jupiterhimmel gilt als der Erscheinungsort der gerechten Fürstenseelen. Wie schon im Marshimmel das Märtyrerkreuz, bildet sich aus den im Jupiterhimmel beheimateten Seelen ein neues Kollektivbild: Die Inschrift "Diligite justitiam qui judicatis terram". Das M, das dann aus dieser Inschrift hervortritt und das die "Monarchia" bedeutet, ist ein Übergang zu dem endgültigen Bilde des Adlers, dem Symbol des gerechten Kaisertums.
Veit visualisiert diese emblematischen Erscheinungen mit dem Bilde des Adlers, das vor einem goldenen Hintergrund aus einer Wolke heraustritt und mit der auf einer von einem Engel gehaltenen tabula ansata wiedergegebenen Inschrift.
Aus der Schar der von Dante genannten sechs guten Fürsten wählt Veit den biblischen König Israels David sowie Konstantin den

Großen. David, der mit seiner Rechten die Harfe hält, erscheint hier im Königsornat. Sein Blick ist beziehungsvoll auf die Tafel mit der Inschrift gerichtet, die der links von ihm stehende Engel hält.
Konstantin der Große dagegen hebt seinen Blick zu dem von ihm gehaltenen Kreuz mit dem Christusmonogramm empor, das ihm einst im Traum den Sieg über Maxentius verhieß. Seine Gewandung gleicht, wie schon bei Justinianus, der eines römischen Imperators.
Auch auf dieser Gewölbeseite werden die beiden dargestellten Planetensphären durch entsprechende Tondi ausgewiesen; die Mitte dieser Gewölbeseite schmückt, wie schon auf der gegenüberliegenden Schmalseite, ein halbfiguriger betender Engel.

Die angrenzende Längsseite des Deckengewölbes beginnt mit dem Saturnhimmel, dem Erscheinungsort der kontemplativen Seelen. Vom klaren Grund dieser Himmelssphäre hebt sich golden in unendliche Höhen ragend die Traumleiter Jakobs ab, auf deren Sprossen Dante die Schwärme der Seligen erkennt.
Im Zentrum seiner Komposition gestaltet Veit die Traumleiter in der Art einer von Wolken gerahmten goldfarbenen Treppe. Davor gruppiert er die in dieser Sphäre beheimateten Seelen, die sich Dante zu erkennen geben: Petrus Damianus sowie der heilige Benedikt, der noch zwei weitere Seelen dieser Sphäre, Macarius und Romualdus, nennt.
Links von der Traumleiter erscheinen Petrus Damianus und Macarius. Petrus Damianus trägt die schwarze Gewandung des Benediktinerordens, der von seiner Linken gehaltene Kardinalhut verweist auf seine politische Tätigkeit als Mitarbeiter Papst Gregor VII. Hinter ihm steht Macarius, von Veit in brauner Gewandung und im Profil wiedergegeben.
Ihnen gegenüber plaziert Veit den heiligen Benedikt und Romualdus. Der heilige Benedikt, ebenfalls mit der schwarzen Ordenstracht der Benediktiner angetan, zeigt sich hier im Profil. Seine Linke ragt in ausholendem Gestus aus der Gewandung hervor. Hinter ihm erscheint Romualdus in der weißen Gewandung des benediktinischen Reformordens.

Die auf den Gewölbeseiten dargestellten Planetensphären beschließt der Fixsternhimmel.
Mit ihm befindet sich Dante im oberen Teil des "Paradiso", dem Vorraum des "Empyreums", in dem seine Prüfung über die drei geistlichen Tugenden erfolgt, durch den Apostel Petrus im Glauben, durch den Apostel Jacobus in der Hoffnung und den Apostel Johannes in der Liebe.
Veit läßt Dante vor der Gruppe der dargestellten Apostel in nachdenklicher Pose knien, hinter ihm steht Beatrice mit erhobener Linken.

Die Gruppe der Apostel wird gebildet aus dem im Profil wiedergegebenen, Dante zugewandten Apostel Petrus, dem hinter Petrus befindlichen Apostel Jacobus und dem Apostel Johannes. Petrus, in langer weißer Gewandung, streckt seine Rechte Dante entgegen, in der Linken, die unter seinem Gewand verborgen ist, hält er einen silbernen und einen goldenen Schlüssel. Jacobus, der ebenso wie Petrus im Profil dargestellt ist, trägt einen weiten goldfarbenen Umhang.
Zwischen beiden wird das jugendliche Haupt des Apostels Johannes sichtbar. Der hinter der Gruppe dargestellte Adler steht in Beziehung zu Johannes, zu dessem Symbol er ja geworden ist.

Beide auf der Gewölbeseite dargestellten Himmelssphären werden wieder durch die entsprechenden Tondi ausgewiesen.

1.5.2. Zu den Vorzeichnungen der auf den Gewölbeseiten dargestellten Himmelssphären

Es zeigte sich, daß Veit von Beginn an relativ klare Vorstellungen von der Gesamtkomposition der Decke hatte.

Die Entwürfe zu den auf den Gewölbeseiten dargestellten Himmelssphären demonstrieren, daß Veit Modifikationen nur hinsichtlich der Gewandung und der Gebärdensprache der dargestellten Personen vorgenommen hatte.
Bei seiner ersten Komposition aus dem Jahre 1818 (Kat. 2) berücksichtigt Veit vier der insgesamt acht auf den Gewölbeseiten darzustellenden Himmelssphären.
In dem nur teilweise aquarellierten Venushimmel erscheinen Karl Martell und Cunizza in anderer Gewandung als im ausgeführten Fresko. Wie aus dem Briefwechsel Dorothea und Friedrich Schlegels hervorgeht, beabsichtigte Veit, Karl Martell wie einen ungarischen König, etwa den heiligen Stephanus, darzustellen, und er bat aus diesem Grunde seinen Stiefvater um eine derartige Abbildung (1). Diese Bitte wurde jedoch erst im Mai 1822 erfüllt. Infolgedessen erscheint Karl Martell auch im zweiten Entwurf aus dem Jahre 1819 (Kat. 3) noch unverändert. Erst der Karton (Kat. 1o) berücksichtigt ihn in seiner endgültigen Ausführung.
Cunizza wird bereits in dem zweiten Entwurf (Kat. 3) in ihrer endgültigen Form dargestellt. Ihr anfangs taillliertes Gewand wird von Veit in einen weiten fließenden Umhang verwandelt. Auch erscheint sie nicht mehr, wie anfangs, Karl Martell zugewandt; sie steht jetzt dem Betrachter frontal gegenüber.

Im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz hat sich eine Studie erhalten, auf der einzelne Figuren des Venus- und Sonnenhimmels skizziert sind (Kat. 1oA). Am rechten Bildrand hat Veit in feinem Kontur eine Person dargestellt, die der veränderten Auffassung der Cunizza im zweiten Entwurf vorausge-

gangen sein dürfte. Das Material und die sorgfältige Ausführung dieser Darstellung lassen vermuten, daß es sich hierbei um eine Durchzeichnung handelt und von Veit in etwas veränderter Form in den zweiten Entwurf übernommen wurde. In den beiden auf den Kopf stehenden Studien in der rechten Bildhälfte dürfte es sich um Formulierungen zu den Personen des Troubadours Folquet von Marseille und des Franziskaners Bonaventura handeln. Die minuziöse Ausführung legen auch hier die Vermutung nahe, daß es sich bei beiden Studien um Durchzeichnungen handelt.

Die Konzeption des sich anschließenden Sonnenhimmels wurde bis auf wenige Veränderungen beibehalten. Lediglich Siger von Brabant, in den Entwürfen noch bärtig dargestellt, wurden im Fresko die Züge des Abbé Martin de Noirlieu verliehen.

Die Version des Saturnhimmels aus dem ersten Entwurf wird in den zweiten Entwurf aus dem Jahre 1819 übernommen, dann jedoch im Karton zum Fresko modifiziert (Kat. 11). Aber auch dieser Karton zeigt dann zum ausgeführten Fresko noch Unterscheidungen. Petrus Damianus erscheint in den ersten beiden Entwürfen im Gegensatz zum Fresko in gebeugter, dem heiligen Benedikt zugewandter Haltung. Seine Linke, die im Redegestus erhoben ist, scheint der bildhafte Ausdruck seiner Empörung über die Entartung der Klöster zu sein (2). Erst der Karton zeigt ihn aufrecht stehend, dem Betrachter zugewandt. Jedoch auch hier ist die Rechte noch im Redegestus erhoben. Während bei Petrus Damianus der Ausdruck leidenschaftlicher Bewegtheit zurückgenommen wird, wird die anfängliche Besonnenheit des heiligen Benedikt zugunsten einer ausdrucksstärkeren Darstellung aufgegeben. Hielt er in den beiden Entwürfen noch mit der Linken den Saum seines Gewandes mit introvertierter Versunkenheit, so erscheint er im Karton und im Fresko im Profil und mit erhobener Rechten dargestellt weitaus bewegter.

Auch Macarius und Romualdus zeigen hinsichtlich ihrer Gewandung im Fresko einige Veränderungen.

Eine Bleistiftzeichnung und eine Tuschzeichnung aus dem Mittelrheinischen Landesmuseum dürfen als Studien zur Gewandung des Apostels Petrus im sich anschließenden Fixsternhimmel herangezogen werden.
Während die Bleistiftzeichnung (Kat. 12) im Kontur und in der Binnenzeichnung noch unschlüssig formuliert ist, zeigt die Tuschzeichnung (Kat. 13) im Kontur und in der Schraffur bereits eine entschiedenere Formulierung.
Im Vergleich zum ausgeführten Fresko bringt die Gruppe der Apostel in den Entwürfen keine nennenswerten Veränderungen. Lediglich Beatrice, die in den beiden ersten Entwürfen in freundschaftlicher Geste eine Hand auf Dantes Schulter legt, hält im Fresko in dieser einen Palmzweig, die andere dagegen ist mahnend erhoben. Ferner umgibt Veit sie im Karton mit einer Aureole, die er aber im Fresko unberücksichtigt läßt.

Der erste Entwurf aus dem Jahre 1818 ließ die auf den beiden Schmalseiten des Deckengewölbes darzustellenden Himmelssphären noch unberücksichtigt.
Der zweite Entwurf aus dem Jahre 1819 (Kat. 3) zeigt dagegen alle der insgesamt acht darzustellenden Himmelssphären. Der Mondhimmel erscheint in diesem Entwurf gegenüber dem ausgeführten Fresko nahezu unverändert.
Ein weiterer Entwurf zum Mond- und Merkurhimmel aus dem Jahre 1819 (Kat. 6) übernimmt die kompositorische Anordnung der Personen sowie deren Gewandung und Gebärdensprache. Hinsichtlich der Gewandung Piccardas zeigen sich zum Fresko jedoch Unterschiede. Während sie noch im Entwurf aus dem Jahre 1819 die Rechte unter dem Gewand verborgen hält, ist es im ausgeführten Fresko ihre Linke. Drei Studien Veits beschäftigen sich mit der Gewandbehandlung Piccardas. Während eine Tuschzeichnung (Kat. 17) im Detail zum Fresko große Unterschiede zeigt, scheint

die mit Kreide gehöhte Bleistiftzeichnung (Kat. 18) der Version des Freskos bereits näher zu stehen. Eine Gewandstudie aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Kat. 19) ist vergleichbar mit der Gewandung im Fresko.
Während Kaiserin Konstanze in den Entwürfen nahezu unverändert bleibt, zeigt der Karton (Kat. 14) sie mit einer gotischen Zackenkrone.

Im Merkurhimmel wird die Gewandung von Kaiser Justinianus durch alle Entwürfe hindurch modifiziert. Zwei Studien sind noch zusätzlich von Veit für seine Gewandung angefertigt worden. Die erste Studie wurde von Veit wahrscheinlich bei der Ausführung seines Entwurfes zum Merkurhimmel berücksichtigt (Kat. 15). Die zweite Studie wird im ausgeführten Fresko übernommen (Kat. 16).

Zwei skizzenhaft formulierte Studien zum Mars- und Jupiterhimmel geben Aufschluß über die Genese dieser beiden Planetensphären. Die bereits bei Gerstenberg/Rave publizierte Studie zeigt Dante in gebeugter Haltung vor Cacciaguida, der ihm mit ausgestreckten Armen entgegenkommt (Kat. 5). Judas Makkabäus, der beziehungsvoll zu Beatrice blickt, erscheint hier, wie auch Karl der Große, noch stehend. Im Jupiterhimmel ragt das Bild des Adlers nicht wie im Fresko aus den Wolken, vielmehr wird es von Veit zwischen Kaiser Konstantin und David gezeigt.
Die zweite Studie, ebenso flüchtig skizziert wie die erste, kommt der endgültigen Version des Freskos schon näher (Kat. 4). Hatte Dante in der vorhergehenden Studie noch seinen Blick ehrfurchtsvoll gesenkt, so erscheint er jetzt seinem Ahnherrn gegenüber aufgeschlossener und weniger respektvoll entgegenzukommen.
Der Karton zum Mars- und Jupiterhimmel zeigt im Vergleich zum ausgeführten Fresko keine nennenswerten Unterschiede (Kat. 2o).

1.5.3. Zur Deutung der auf den Gewölbeseiten dargestellten Planetensphären

"Denn hier kommt es eben darauf an in wenigen Zügen den ganzen Gang des Gedichtes darzustellen, was bey dieser hohen Ausführung und Vollendung der einzelnen Theile gewiß nicht leicht ist" (1).

In der Tat versucht Veit auf den Gewölbeseiten möglichst genau das wiederzugeben, was von Dante in den einzelnen Gesängen des "Paradiso" geschildert wird.
So erfolgt die Darstellung der Personen in den einzelnen Planetensphären analog der Reihenfolge ihres Erscheinens in der Divina Commedia. Diejenigen, die bei Dante als Hauptfiguren in der jeweiligen Planetensphäre auftreten, werden auch von Veit akzentuiert in den Vordergrund gerückt.
Piccarda, die im Mondhimmel die Sprecherin der Mondseelen ist, wird von Veit als diese auch in seiner kompositorischen Anordnung ausgewiesen. Sie erscheint im Vordergrund; ihre im Redegestus erhobene Rechte weist sie als Sprecherin aus. Kaiserin Konstanze, die von Piccarda nur namentlich erwähnt wird, aber nicht selber auftritt, wird von Veit hinter die Klarissin plaziert.
Ebenso geht Veit in der nächsten Sphäre vor. Kaiser Justinianus erscheint vor Romieu de Villeneuve, der ebenfalls nur erwähnt wird, Dante jedoch nicht direkt im Merkurhimmel begegnet.
Im Venushimmel wird Karl Martell, dem Dante einen eigenen Gesang widmet, von Veit isoliert der Dreiergruppe Cunizza, Folquet von Marseille und Rahab gegenübergestellt. Diese drei werden in der Reihenfolge ihres Erscheinens dargestellt.
Die beiden Sprecher des Sonnenhimmels, Thomas von Aquino und Bonaventura, werden als Hauptfiguren in den Vordergrund gestellt und erscheinen, im Gegensatz zu den anderen im Sonnen-

himmel beheimateten Seelen, ganzheitlich im Kompositionsgefüge. Cacciaguida, der als Ahnherr Dantes von diesem im Marshimmel mehrere Gesänge gewidmet bekommt, wird ebenso im Fresko Veits Dante allein gegenübergestellt.
Judas Makkabäus und Karl der Große erscheinen nur als Kompositionselemente des Hintergrundes.
Im Jupiterhimmel stehen David und Konstantin der Große gleichberechtigt nebeneinander. Dieses entspricht den Intentionen Dantes, der diese beiden vom Sprecher des Himmels, dem Adler, neben sechs anderen Fürsten nennen läßt.
Auch im nächsten Himmel stellt Veit die Hauptfiguren dieser Sphäre, Petrus Damianus und den heiligen Benedikt,in seinem Kompositionsgefüge prononciert in den Vordergrund.
Im letzten Himmel schließlich wird Apostel Petrus, der im Fixsternhimmel zweimal auftritt, der Apostelgruppe vorangestellt und steht somit auch in dieser kompositorischen Anordnung in dominanter Position.

Aber nicht allein den "Gang des Gedichtes" will Veit möglichst anschaulich darstellen, sondern, wie das Beispiel Karl Martells zeigt, ist er ebenso um die Authenzität der historischen Gewandung bemüht. Um eine leichte Identifikation der dargestellten Personen, aber auch der mit ihnen verbundenen Geschicke, für den Betrachter zu ermöglichen, versucht Veit in ihrer Darstellung der traditionellen Ikonographie zu entsprechen.
Dante ist stets, wie in der Ikonographie vorgegeben, ziegelrot gekleidet. Ebenso wie schon Cornelius Beatrice als Verkörperung der Theologie verstanden wissen wollte (2), sieht auch Veit sie als Symbol der Gottesweisheit, und so wird die "Theologie" Raffaels der Stanza della Segnatura auch für ihn verbindlich.
Personen, die einem Orden angehören, werden von Veit meist auch in der Ordenstracht wiedergegeben. Übten sie ein Amt aus, werden sie in der Regel auch mit den Insignien dieses Amtes

versehen. Bei einigen Personen des "Paradiso" ist klar ersichtlich, wie sehr Veit um deren Portraithaftigkeit bemüht ist.
Thomas von Aquino zum Beispiel, der meist in Ordenstracht und mit Tonsur dargestellt wird, erscheint zumeist lehrend, d.h., er weist auf ein Buch oder zählt mit den Fingern seine Gründe auf; auf der Brust trägt er einen leuchtenden Stern. Veit gestaltet ihn ebenso und berücksichtigt ferner seine von den Zeitgenossen überlieferte Korpulenz bzw. sein etwas feistes Aussehen.
Bonaventura, der überwiegend als Kardinal gezeigt wird, erscheint auch bei Veit in dieser Gewandung. Der neben ihm stehende Prophet Nathan wird entsprechend der Ikonographie als würdiger Greis in einem langen zeitlosen Gewand dargestellt.
Auch bei den Aposteln folgt Veit in der Darstellung feststehenden Typen. So wird z.B. Petrus mit Bart, Stirnlocke und seinen üblichen Attributen, den zwei Schlüsseln, von ihm übernommen.

Wie bereits nachgewiesen, sollten auf den Gewölbeseiten die dem Zentralgedanken untergeordneten Nebenbeziehungen veranschaulicht werden, die als erzählerische Komponente zum Verständnis der literarischen Vorlage beitragen.
Es bot sich für Veit an, diese erzählerische Komponente formal mit den Stilmitteln des Reliefs umzusetzen, da das Relief nicht allein einen statischen Zustand eines Geschehens wiedergibt, sondern gerade um dessen szenischen Ablauf bemüht ist.
Veit wird seinem Vorsatz, den "Gang des Gedichtes" zu veranschaulichen, mit diesem formalen Mittel gerecht. Des weiteren ist er darum bemüht, den Gang des Geschehens möglichst eng mit der literarischen Vorlage zu verknüpfen. Er läßt Dante auf jeder Gewölbeseite auftreten und visualisiert damit Dantes Wanderung durch das Paradies.

Ferner ordnet er die Personen in den einzelnen Planetensphären in der Reihenfolge ihres Auftretens in den Gesängen an.
Um den Betrachter eine mühelose Verstehbarkeit des Freskos zu gewährleisten, versucht Veit weiterhin in der Darstellung der Personen möglichst der traditionellen Ikonographie zu folgen.
Im Gegensatz zu dem im Mitteloval dargestellten "Empyreum", das über das tatsächlich Dargestellte hinaus auf etwas Höheres verweist, liegt in der Darstellung der Gewölbeseiten der Akzent auf dem Illustrativen des Geschehens.

1.6. Zu den Vorbildern des "Paradiso"

Das Bemühen um eine leichte Verstehbarkeit des Freskos war auch für Cornelius von Bedeutung. Um diese Verstehbarkeit für den Betrachter zu garantieren, greift er auf die Fresken Raffaels, deren Kenntnis er als selbstverständlich voraussetzt, zurück und bedient sich ihrer sozusagen als Verständigungsgrundlage zwischen Künstler und Betrachter (1).

Eine derartige Konsequenz in der Vorbildwahl läßt sich im Fresko Veits nicht nachweisen.
Wollte man ihn dennoch einem Vorbild zuordnen, wäre es zweifellos Fra Angelico, dessen Vorbildlichkeit von Veit immer wieder betont wurde und noch im Jahre 1860 im Kontext mit dem "Paradiso" Dantes gesehen wird: "Nur Einer ist zu nennen, der diese beiden Extreme auf die wunderbarste Art in einem Werk zusammenfaßte und sowohl Hölle als Paradies in gleich ergreifender Weise schilderte. Ein Dichter, Dante Alighieri, dessen Divina Comedia für die Künstler aller Zeiten eine unerschöpfliche Quelle bleibt und die auch jenen Beiden (Fra Angelico und Michelangelo) nicht fremd war, indem Beide gleichsam sich in sie

theilten, wie sie denn auch einen Commentar zu ihren Bildern liefert" (2).

Anders als bei Cornelius lassen sich die Figuren Veits jedoch nicht derartig schematisch auf entsprechende Vorbilder aus dem Werke Fra Angelicos zurückführen, vielmehr klingt im Werk Veits generell die Nähe zum Stilklima dieses Malers an.
Schon die Art der Gewandbehandlung im Werke Fra Angelicos konnte auf Veit nur vorbildhaft wirken, sieht er doch gerade hierin ein charakteristisches Indiz christlicher Kunst: "Einer der erheblichsten Vorzüge der christlichen Kunst besteht außer den eben erwähnten auch in der edleren und sorgfältigeren Art, mit welcher sie die Gewandbehandlung, die äußere Bekleidung, zu behandeln verstand, auf welche ein besonderes Augenmerke zu richten sie schon durch ihren ganzen Charakter hingewiesen war, während sie bei der Antike oftmals als eine ziemlich vernachläßigte Zugabe erscheint. Die Individulisirung der verschiedenen Stoffe, die keusche Umhüllung, die edle Drappirung, weit entfernt dem Idealen Eintrag zu thun, dienen vornehmlich dazu, den Blick nach dem Haupte zu lenken, sowie den Gestalten den ihnen gebührenden Charakter hervorzuheben" (3).

Gewandstudien hatten unter den Lukasbrüdern ihren festen Platz. Im allgemeinen fanden sie jedoch keine unmittelbare Verwertung in Kompositionen, sondern waren mehr oder weniger zweckfrei (4). Gewandstudien Veits aus dem Jahre 1815 zeigen, daß seine Arbeitsweise es zuließ, derartige Studien für spätere Arbeiten heranzuziehen.
Die Gewandbehandlung des Pilgers Romieu de Villeneuve im Merkurhimmel scheint z.B. auf eine derartige Studie zurückführbar zu sein (Kat. 21). Sie ist weder bezeichnet noch datiert, doch gehört sie zweifellos in den Kreis dieser römischen Studien aus dem Jahre 1815.
Auch das Gewand Dantes (Kat. 22) sowie das des Apostels Jacobus (Kat. 23) im Zwillingshimmel scheinen frühen römischen

Studien nachempfunden zu sein. Dieses gilt ebenso für das Gewand von Macarius, das einer Gewandstudie aus den römischen Jahren zu folgen scheint (Kat. 24).
Alle drei Bleistiftzeichnungen sind sehr sorgfältig ausgeführt.

Ein anderes Beispiel zeigt, daß Veit auch für Anregungen aus dem nazarenischen Kreis offen war und diese in seinem Fresko verarbeitet hat.
Auf dem Transparent "Die Beschützer der Kunst", anläßlich der Abschiedsfeier für den Kronprinzen Ludwig von Bayern von Friedrich Overbeck im April 1818 erstellt, scheint der vorn im Bild stehende Maecenas Vorbild für den im Jupiterhimmel dargestellten römischen Kaiser Konstantin gewesen zu sein (5). Overbeck idealisiert hier die Gewandung Maecenas', wie dann später auch Veit in seinem Fresko,im Sinne christlicher Kunst.

Das Bemühen Veits um die leichte Verstehbarkeit des Freskos veranlaßten ihn, bei der Darstellung der einen oder anderen Person doch unmittelbar auf Vorbilder zurückzugreifen. So scheint die Darstellung des Apostels Petrus im Zwillingshimmel in direktem Zusammenhang mit der Darstellung des Petrus in der Brancacci-Kapelle in S. Maria del Carmine in Florenz zu stehen (6). Physiognomie, Gestus und Gewandung, obgleich bei Veit voluminöser, erinnern doch auffallend an die Version Veits dieses Apostels. Auch das Haupt des Johannes aus der Brancacci-Kapelle dürfte von Veit in seine Komposition übernommen worden zu sein.
Als weiteres Zitat sei noch der heilige Hieronymus aus der Kapelle Nicolaus' V. im Vatikan von Fra Angelico erwähnt (7), der in Physiognomie und Gewandung von Veit bei der Darstellung seines heiligen Benedikts im Saturnhimmel herangezogen worden sein könnte.

In der Darstellung Dantes und Beatrices im Mondhimmel als ei-

ne in sich geschlossene, schwebende Figurengruppe dürfte in Verbindung zur Umrißzeichnung "Dante's Hölle, Scene aus dem fünften Gesange derselben, wo der Dichter die beiden Liebenden Francesca und Paolo zu sich heranwinkt" von Asmus Jakob Carstens aus dem Jahre 1796 stehen, indem Veit hier das Liebespaar Dantes aus dem inhaltlichen Gefüge des Inferno herauslöst und in einem anderen thematischen Sinnbezug wiedergibt (8).

Veits ursprüngliche Absicht, Christus im Zentrum des Deckenfreskos zu postieren, wurde zugunsten der endgültigen Auffassung, in der Maria in zentraler Position erscheint, aufgegeben.
Obgleich sich Veit von dem Entwurf seines Vorgängers distanzierte, zeigt doch die endgültige Formulierung der Schlußvision Dantes wieder eine Annäherung an Cornelius. Die Darstellungen Christi, Gottvaters, Dantes und des heiligen Bernhards müssen, obwohl im Detail anders aufgefaßt, in Abhänigkeit zu dem Entwurf von Cornelius gesehen werden.
Maria, der in der Komposition Veits ein spezieller Bedeutungsgehalt zugrundeliegt, konnte jedoch weder kompositorisch noch typologisch übernommen werden. Ihre von Veit beabsichtigte Dominanz als thronende Madonna ließ sich nicht mit dem Entwurf seines Vorgängers verbinden, in dem die betende Maria in die Christus-Gottvater-Gruppierung eingebunden erscheint.
In seinen Umrißzeichnungen zur Göttlichen Komödie illustrierte John Flaxman den 31. Gesang des "Paradiso", wo Dante, aufgefordert vom heiligen Bernhard, den Blick zu Maria emporhebt. Dieses Blatt zeigt Maria als Himmelskönigin, umgeben von einer Aureole nackter Engelscharen (9). Die Parallelität zur Mutter Gottes Veits ist auffällig. Obwohl von Flaxman nur im Kontur wiedergegeben, ist der Typus der sitzenden Maria identisch mit der des ausgeführten Freskos. Augenfällig ist ebenso die fast identische Gewandbehandlung beider Figuren.

Philipp Veits in den Jahren 1817/18 erstelltes Fresko "Triumph

der Religion" im Museo Chiaramonti im Vatikan (Kat. 32) ist vom Kompisitionsschema vergleichbar mit dem des "Empyreums". Auch hier sitzt an zentraler Stelle die Religion, assistiert von zwei Engeln zu ihrer Linken und Rechten. Links unten zu ihren Füßen hockt ein Pilger, auf eine tabula ansata mit dem Namen Pius VI. weisend. Obwohl die Figur der Religion nicht frontal dem Betrachter zugewandt erscheint, sondern ihre rechte Seite in die Bildmitte gedrückt ist, kann sie mit dem Typus der Mutter Gottes aus dem Fresko Veits verglichen werden.

Veit, der schon in seiner frühen römischen Zeit Bände mit den Holzschnitten und Kupferstichen Albrecht Dürers besaß (10), hat sicherlich hieraus manche Anregung empfangen. Zu verweisen ist hierbei besonders auf den Kupferstich Dürers "Maria mit der Meerkatze" (11), den Veit, wie aus dem Versteigerungskatalog seines Nachlasses hervorgeht, besaß (12). Die von Dürer ausgeführte Jungfrau mit dem leicht nach links geneigten Haupt ist vom Typus und von der Behandlung ihres Gewandes vergleichbar mit der thronenden Maria Veits.

Veits Kompositionsschema, Maria zwischen dem heiligen Bernhard und Dante, ist mit der Darstellung einer Sacra Conversazione generell vergleichbar, visualisiert doch die Übernahme eines derartigen Kompositionsschemas das Zwiegespräch zwischen dem heiligen Bernhard und der Mutter Gottes. Gerade dieser Bildtypus, der in der italienischen Kunst des 14. bis 16. Jhs. sehr verbreitet war, dürfte Veit in der Wahl seiner kompositionellen Anordnung beeinflußt haben.
Aber auch Werke aus dem eigenen Kreis dürften von Veit herangezogen worden sein. Zu verweisen ist hierbei auf eine Zeichnung Franz Pforrs "Dürer und Raffael vor dem Thron der Kunst" (13) sowie auf eine Zeichnung Overbecks gleichlautenden Titels (14). Hier entspricht in beiden Fällen die personifizierte Darstellung der christlichen Kunst dem Typus der thronenden Madonna im Fresko Veits.

2. Die Fresken im Palazzo Zuccari und im Museo Chiaramonti

2.1. Die Fresken im Palazzo Zuccari

Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, der im Herbst 1815 als preußischer Generalkonsul nach Rom gekommen war und sich im Palazzo Zuccari eingemietet hatte, beschloß im Februar 1816 einen Raum dieses Hauses mit Fresken ausmalen zu lassen (1).

In dem Ende April 1816 abgeschlossenen Vertrag wird bereits Philipp Veit erwähnt, der die "Keuschheit Josephs" auf einer kleinen Wand zu malen hatte (2). Obwohl die Arbeiten nicht vor Anfang Juli 1816 begannen, hatte Veit die Arbeit an seinem Fresko Anfang September beendet. Im Mai 1817 beendete Veit sein Lünettenfresko der "Sieben fetten Jahre". Aber auch die anderen Künstler konnten ihre Arbeiten noch in dem selben Sommer zum Abschluß bringen.

Bei diesem Raum, der für die Freskenfolge vorgesehen war, handelte es sich um ein tonnengewölbtes Eckzimmer relativ kleinen Ausmaßes, dessen Lichtverhältnisse eine Tür in der West- sowie ein Fenster in der Südwand bestimmten. Drei Türen führten in das Zimmer; neben dem Haupteingang auf der Nordseite existierte auf der östlichen Seite ein zweiter Nebeneingang und ein Dienstboteneingang auf der südlichen Wand. Ein 1 m breiter Sockel bildete die untere Grenze der Fresken. Unterhalb der Decke umschloß ein schmaler Sims den Raum. Vom Haupteingang fiel der Blick auf die gegenüberliegende Südwand, auf der links vom Fenster Overbecks "Verkauf Josephs", rechts davon Veits Fresko "Joseph und das Weib des Potiphar" zu sehen war.
Der Haupteingang selber wurde von den beiden Fresken Schadows

"Jakobs Klage" und "Josephs Traumdeutung im Gefängnis" gerahmt, wobei "Jakobs Klage" vom Betrachter aus rechts von der Tür, "Josephs Traumdeutung im Gefängnis" links von der Tür angebracht war (3).
Oberhalb dieses Einganges befand sich eine ägyptische Landschaft von Franz Catel, die ebenso wie ein von diesem Maler ausgeführtes Motiv ähnlichen Inhaltes über der östlichen Tür nicht mit nach Berlin übernommen wurde.
Auf der Westwand rechts von der Balkontür war die "Wiedererkennung" von Cornelius, in der Lünette darüber Overbecks "Sieben magere Jahre" zu sehen.
Die gegenüberliegende Ostwand wurde für die "Traumdeutung" von Cornelius und Veits Lünettenfresko der "Sieben fetten Jahre" bestimmt.
Da der Versuch, nach dem Tode Bartholdys das Fresko Veits "Joseph und das Weib des Potiphar" von der Wand abzunehmen mißlang, blieben die Fresken im Palazzo Zuccari erhalten. Im Jahre 1886/87 wurde die Ablösung dann doch durchgeführt und die Fresken der Berliner Nationalgalerie zugeführt (4).

2.1.1. "Joseph und das Weib des Potiphar"

Im nicht ganz quadratischen Fresko Veits (Kat. 25) sind die dargestellten Personen Josephs und die der Frau des Potiphar dominierend; sie füllen den größten Teil des Bildraumes aus.
Veit nimmt für sein Fresko eine links unten einfallende Lichtquelle an und berücksichtigt damit das vom Südfenster einfallende Licht.
Die linke Bildhälfte wird von dem vor der Frau des Potiphar fliehenden Joseph beherrscht, dessen Bewegung geradezu aus dem Bilde herauszudrängen scheint.
Während sein Haupt noch der Frau zugewandt erscheint, weist seine Körperhaltung bereits in die entgegengesetzte Richtung.
Dieser asynchrone Bewegungsablauf findet seine Entsprechung in

der Armhaltung Josephs. Der linke Arm deutet bereits die Fluchtrichtung an, der rechte Arm dagegen ist, motiviert durch das Festhalten des Mantels über der Schulter, dem Körper zugewandt. Die Bewegung der Frau ist eindeutig auf Joseph ausgerichtet. Obwohl sie sitzend dargestellt ist, deuten ihre weitausgestreckten Arme und ihre Beinhaltung die Absicht an, die Flucht Josephs zu verhindern.
Verbindungsglied zwischen Joseph und der Frau des Potiphar ist der wehende rote Mantel Josephs, von Beiden an seinen Enden mit einer Hand erfaßt.
Das kniekurze, graublaue Gewand Josephs ist in seinem Schwung dem des Mantels angeglichen. Die Frau des Potiphar trägt ein leuchtendes gelbes Gewand; ihr linkes Bein umhüllt ein hellgraues Tuch. Ihr Blick ist verlangend auf das Antlitz Josephs gerichtet; dieser schlägt die Augen zum Boden nieder.
Hinter der weiblichen Gestalt werden Teile eines Bettes sichtbar, über das sich ein schwerer brauner Baldachin türmt. Die Gestalt von Joseph ist vor einer graubraunen Wand dargestellt, die in einer Bogenöffnung endet und den Blick auf eine idyllische, leicht hügelige Landschaft freigibt.
Im starken Kontrast zu der nach außen drängenden Bewegungslinie Josephs steht das im Boden des Raumes angebrachte Ornament, das diagonal nach hinten weist. Da das Ambiente zum größten Teil in einem dominierenden Braunton gehalten ist, ist der Kontrast zu der in leuchtenden Farben wiedergegebenen Gewandung auffällig. Die Personen scheinen dadurch nicht in das kompositorische Raumgefüge integriert; vielmehr erscheint es so, als ob sie dem Bilde vordergründig anhaften. So erhält das kompositorische Gefüge trotz raumbestimmender Diagonalen einen flächigen Charakter.
Zum Fresko haben sich ein Kartonfragment zum Kopf, der Büste und den Oberarmen der Potiphar (Kat. 26) sowie eine Armstudie zum rechten Arm des Joseph (Kat. 26 A) erhalten.

Joseph von Ägypten, Sohn des atl. Patriarchen Jakob und seiner

Frau Rahel, wurde nach 1. Mos. 37 von seinen neidischen Brüdern verkauft, so daß er nach Ägypten, in das Haus des Potiphar kam, des obersten Verwalters des Pharao.
Eines Tages wird Joseph von der Frau des Potiphar zum Beischlaf aufgefordert. Da Joseph sich weigerte, wird die Frau handgreiflich. Joseph sieht sich daher genötigt, aus dem Hause des Potiphar zu fliehen. Das Begehren der Frau schlägt in Haß um; sie verleumdet Joseph vor ihrem Gesinde und ihrem Gatten. Als Indiz für ihre Beschuldigungen gebraucht sie das Gewand Josephs. So kommt es, daß Joseph ins Gefängnis geworfen wird.

Philipp Veit wählte für sein Fresko den Augenblick aus der Josephsgeschichte, in dem die Frau des Potiphar versucht, Joseph zu überwältigen und dieser sich infolgedessen zur Flucht gezwungen sieht.
Diese Szene aus der Josephsgeschichte hat auch Raffael in den Loggien im Vatikan gewählt.
Veits Komposition ist ganz der Raffaels nachempfunden (1). Während jedoch in der Komposition Raffaels die Figuren im weitaus kleineren Maßstab im Verhältnis zum Bildraum dargestellt sind und das Geschehen selbst in die rechte Bildhälfte gerückt ist, findet in der Komposition Veits das Geschehen im Bildmittelpunkt statt.
Anhand der Josephsgeschichte zeigte sich, daß das Gewand Josephs für den Verlauf seines Geschickes von entscheidender Bedeutung war. Diese Bedeutung wird auch in dem Fresko Veits verbildlicht, da es weit ausladend in roter Farbe hinter Joseph sichtbar wird.
Man fühlt sich durch diese akzentuierte Hervorhebung des Gewandes an die Worte Veits erinnert, die besagten, daß in einem Kunstwerk der Hauptgedanke dem Beschauer klar und deutlich entgegentreten müsse (2).

2.1.2. "Die sieben fetten Jahre"

Ein erster Entwurf Veits aus dem Jahre 1816 (Kat. 27) zeigt in der Mitte der Lünette eine Mutter auf einem Sockel sitzend. Im Arm hält sie einen Säugling, ein weiteres Kind lehnt an ihrer rechten Seite, auf ihr Knie gestützt. Zu ihrer Linken sitzt ein Knabe, das Haupt seiner Mutter zugewandt. Hinter ihm wird ein weiterer Knabe sichtbar, der seinen Bruder am Umwerfen eines Fruchtkorbes hindern will. Sein Kopf ist der Mutter zugewandt, die mit ihrem linken ausgestreckten Arm auf einen gefüllten Früchtekorb weist. Zur Rechten der Mutter sitzt ein Knabe, der in die hinter der Mutter befindlichen Palme greift und seinem neben ihm knienden Bruder eine Dattel reicht. Neben diesem werden im Zwickel der Lünette Getreidegarben und ein umgeworfener Korb sichtbar. Im gegenüberliegenden Lünettenzwickel zeigt sich ebenfalls ein umgestoßener Früchtekorb und eine Weinranke.

Dieser erste Entwurf Veits ist in engem Zusammenhang mit dem in der Casa Bartholdy ursprünglich gegenüberliegenden Fresko Overbecks zu sehen.
In einem Schreiben vom 27. Mai 1816 teilte Overbeck seinen Eltern mit, daß er für die Darstellung der "Sieben mageren Jahre" eine Mutter mit sieben hungernden Kindern vorgesehen habe (1).
Veit übernimmt in seiner Konzeption diese Idee. Auch gruppiert er seine Gestalten wie die Gestalten in dem Fresko Overbecks. Veits Knaben in der linken Hälfte des Entwurfes entsprechen in der Anordnung den raufenden Knaben in der linken Hälfte des Freskos von Overbeck. Die Knaben in der rechten Hälfte des Entwurfes von Veit sind mit den Gestalten in eben dem Teil des Freskos von Overbeck zu vergleichen. Aber auch die Figuren, die um die Mutter herum angeordnet sind, lassen sich in beiden Konzeptionen miteinander vergleichen.

Während die Idee, die sieben Jahre in sieben Kindern zu ge-

stalten, auf Overbeck zurückgeht, ist Cornelius für die Einführung der Mutterfigur verantwortlich. Zu Recht verweist Büttner hier auf die vorbildhafte Funktion Runges zur Frauengestalt in dem Farbentwurf zu den "Sieben fetten Jahren" von Cornelius (2).
Veits Mutterfigur ist mit der Gestalt der Mutter aus dem Farbentwurf vergleichbar (3).
Während jedoch Cornelius in seinem Entwurf zu den "Sieben fetten Jahren" diese Zeit des Überflusses im vorsorglichen Ernten verbildlicht, begreift Veit sie in seiner Komposition als passives Genießen.

Dieser erste Entwurf Veits entsprach nicht den Vorstellungen seines Auftraggebers. In einem Schreiben vom 5. Oktober 1816 an H. v. Pereira entwickelt nun Bartholdy seine Vorstellungen über das darzustellende Fresko: "Veit hat eine Zeichnung zu den sieben fetten Jahren gemacht, die sehr hübsch ist, und die ich coloriren lasse und für Dich erstehe. Sie wird Dir Vergnügen machen - obgleich ich sie nicht auf diese Art beybehalte, sondern ungefähr folgende Idee angegeben habe: die Mutter (da meine Künstler auf einer weiblichen Figur in der Mitte bestehen) mehr liegend als sitzend. Auf dem Schooße ein säugendes Kind; an der anderen Brust hängt ein zweytes größeres stehend. Über der Mutter ein Palmbaum mit reichen Fruchttrauben; in seinen Zweigen der dritte Knabe, der aus Muthwillen die Brüder mit Datteln wirft. Auf der einen Seite schattiger Vordergrund mit einem ruhigen Wasser. Daneben ein aufgespanntes Fäßchen, aus welchem Honig quillt. Der 4te Knabe kniet davor und fängt ihn in einer Schale auf. Der fünfte mit Pfauenfedern geschmückt, hält einen Vogel in einer Hand und läßt ihn Kirschen aus der andern pikken. Der sechste auf der andern Seite im Profile tanzend mit Weinlaub gekränzt und gegürted wie ein kleiner Bacchant, in der Stellung wie auf Deiner Zeichnung. Der siebente hält ein Böckchen zurück, welches dem sechsten auf die Schulter springen will, ihm den Kranz vom Haupte zu fressen etc. Die Landschaft in warmer Beleuchtung, am Hori-

zonte einige lange Hügel. In der Ferne Tennen in welchen Ochsen dreschen etc. - Gefällt Dir diese meine Pastorale?"(4)

Obwohl der zweite Entwurf Vorstellungen Bartholdys berücksichtigt, bleibt er doch im Kompositionsschema dem ersten Entwurf verpflichtet (Kat. 28).
Wäre Veit der Idee Bartholdys, einen im Dattelbaum sitzenden Knaben darzustellen, nachgekommen, hätte er, wie schon Büttner dargelegt hat (5), einen anderen Figurenmaßstab als Overbeck wählen müssen. Die Figur der Mutter, orientiert an den Wünschen Bartholdys, wird jetzt in ausgestreckterer Haltung in die Bildmitte gerückt. Dennoch bleibt nur soviel Raum hinter ihr verfügbar, um die Dattelpalme mehr anzudeuten als in voller Größe darzustellen. Statt an einem Sockel lehnt sie jetzt an Getreidegarben; auf ihrem Schoß hält sie einen gewickelten Säugling, ein weiteres Kleinkind liegt an ihrer linken Brust. Statt des kleinen nackten Knaben des ersten Entwurfes, sitzt jetzt an ihrer rechten Seite ein etwas größerer bekleideter Knabe, der dem Wickelkind Datteln reicht.
Im linken Lünettenzwickel erscheint der von Bartholdy gewünschte Bienenkorb. Auch der von ihm davor erbetene kniende Knabe wird von Veit dargestellt. Ihm zur Seite steht ein weiterer Knabe, der, statt des genannten Pfaues, einen mit Früchten gefüllten Korb hält.
In der rechten Lünettenhälfte verbildlicht Veit das ruhige Gewässer mit dem darüberbefindlichen Weinfaß. Daneben, in Entsprechung zu dem Bildgeschehen der linken Hälfte, hockt wiederum ein unbekleideter Knabe. Zwischen diesem und der Figur der Mutter übernimmt Veit aus seinem ersten Entwurf den kleinen, von Bartholdy gewünschten Bacchanten.

Diesem zweiten Entwurf folgt eine Studie, die Elemente des ersten und zweiten Entwurfes verarbeitet und in ihrer Konzeption der endgültig ausgeführten Komposition nahekommt (Kat. 29).
Vom Typus entspricht die Figur der Mutter jetzt wieder dem ersten Entwurf. Die unmittelbar um sie herum dargestellten

Kinder stimmen mit denen des zweiten Entwurfes überein. Die Knabengruppe der rechten Lünettenhälfte entlehnt Veit wiederum dem ersten Entwurf. In der linken Lünettenhälfte werden bei den Knaben Körperhaltungen leicht verändert. Ebenso wird hier noch einmal dem Wunsch Bartholdys, Weinfaß und Bienenkorb übereinander darzustellen, von Veit entsprochen. Einzelne Säuglingsstudien auf diesem Blatt zeigen, daß Veit hier noch um eine endgültige Figurenfindung bemüht war.

Ein vierter Entwurf in Frankfurt, der das Dargestellte fast ausnahmslos im Kontur wiedergibt und auf modellierende Schraffuren verzichtet, entspricht der endgültigen Konzeption des Freskos (Kat. 3o).
Ihm folgt der Karton zum Fresko, der 1819 auf der Ausstellung im Palazzo Caffarelli ausgestellt war (Kat. 31).
Zwei Zeichnungen Veits zur Figur der Mutter haben sich im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz erhalten. Ein Bildnis der Malerin Auguste von Buttlar soll Veit für die Mittelfigur der Mutter benutzt haben (Kat. 32). Es zeigt die Malerin in strengem Profil. Im festen Kontur wiedergegeben, verzichtet hier Veit auf Binnenschraffuren. Ein Vergleich der Stirn-, Nasen- und Mundpartie mit der im Fresko dargestellten Figur der Mutter, läßt, obwohl sich beide Bildnisse in der Physiognomie doch geringfügig unterscheiden, eine Heranziehung dieser Bildnisstudie zum Fresko möglich erscheinen. Eine zweite Studie zur Figur der Mutter ist eindeutig als Studie zum Fresko anzusehen (Kat. 33). Der im Profil mit Laub bekränzte Kopf entspricht dem der Mutter im Fresko.

Das Fresko selbst zeigt, wie auf den Entwürfen, die Figur der Mutter auf Getreidegarben sitzend. Sie trägt ein Gewand mit braunem Oberteil und violettfarbenem Rock. Ihr Haupt ist mit Laub bekränzt.
Die Knaben, in den einzelnen Entwürfen teilweise als Akte dargestellt, sind im Fresko alle mit Gewändern angetan, deren

Farbskala von hellblau, dunkelviolett, lindgrün bis hin zu den verschiedensten Rottönen reicht.
Im Detail dem dritten Entwurf entsprechend, zeigt sich im Fresko als einziger Unterschied ein auf der linken Seite neu hinzugekommener Pfau, sicherlich eine Reminiszenz an die Vorschläge Bartholdys.
Die Figuren der Lünette sind bildparallel angeordnet. Hinter ihnen zeigt sich ein schmaler, leicht hügeliger Horizont.
Auf Licht- und Schatteneffekte, mit denen Overbeck in seiner Lünette arbeitet, verzichtet Veit.
Gerahmt wird die Lünette von einer Früchte- und Blumengirlande.

In der kompositorischen Gestaltung seines Freskos war Veit dem Kompositionsschema Overbecks verpflichtet. Ebenso muß die Gestalt seiner Frauenfigur im Zusammenhang mit der seines Vorgängers Cornelius gesehen werden.
So wie bei Cornelius diese Gestalt im Zusammenhang mit Runges Blatt "Der Tag" zu sehen ist, kann bei der Figurenfindung Veits zur Gestalt der Mutter eine "Caritas" von Andres del Sarto in Betracht kommen (6). Gerade der zweite Entwurf Veits läßt in der Gestalt der Mutter eine enge Anlehnung an del Sarto erkennen. In beiden Fällen ist das nach vorn gestreckte Bein und die zwei Knaben umschließende Armhaltung der weiblichen Figur mit Veits Mutterfigur vergleichbar. Während diese Version im Fresko geringfügig verändert wird, bleibt der die Brust der Mutter umfassende Knabe stark dem Vorbild verpflichtet.

Bereits in seinen Gemäldebeschreibungen wird dieses Gemälde des italienischen Künstlers von Friedrich Schlegel lobend erwähnt: "Am erfreulichsten und anziehendsten unter den neu aufgestellten Gemälden war vielleicht die Caritas des Andrea del Sarto, Nro. 8 des Katalogs jener Ausstellung. Eine liegende Mutter von frohen Knaben umgeben und umschlungen; einer an ihrer Brust, andre auf ihren Knieen reitend, zu ihren Füßen gelehnt, mit Blumen und Früchten in frohem Lachen spielend,

oder süß schlafend. Die Figur der Mutter ist hoch, schlank, edel; ihr Gesicht individuell schön, unter eigentümlichen Kopfputz, klar aus hellen, klugen Augen blickend. Der Gedanke, die Allegorie ist schön, sehr einfach und jedem verständlich. Der vorzügliche Wert des Gemäldes besteht nebst der naiven Fröhlichkeit und Heiterkeit des schönen Ausdrucks ganz besonders in der Farbe; so leicht, zart, luftig und hell ist dieses Blau und Rot, und die Karnation der nackten Knaben dazwischen, und doch so gar nicht grell, so sanft gemildert, so wahr verschmolzen, daß es einen wie aus offnen heitern Augen der Liebe mit sanften Reize anschaut. Niemals noch sah ich ein Gemälde von diesem Meister in der Manier und von der Anmut" (7).

2.1.3. Zur Deutung der Josephsfresken

Die Beweggründe der nazarenischen Maler, in der Casa Bartholdy die Josephs-Legende darzustellen, sind von Büttner in seiner Monographie über Cornelius neu bewertet worden (1).
Den Ansatz zu dieser Neubewertung sieht Büttner in der Auslegung der Josephs-Geschichte durch den Grafen Stolberg.
In seinem Werk "Geschichte der Religion Jesu Christi", das den Lukasbrüdern bekannt war und von ihnen geschätzt wurde, heißt es: "Die Geschichte Josephs zeigt uns auf ganz besondre Weise den Gang der göttlichen Vorsehung. Sie hatte ihn zum Werkzeuge der Entwicklung ihres großen, zum Heile der Menschen auszuführenden Plane bestimmt. Die kleine, gesonderte, sichtbare Gemeinde Gottes sollte sich aus den Hütten und Zelten einer Nomadenfamilie verbreiten in einem ganz aus ihr zu entstehenden Volke. Dieses Volk sollte Jahrtausende lang die Schätze überirdischer Wahrheit, das Kleinod der großen Verheißung des Heils für alle Völker aufbewahren. Es bedurfte einer ersten Beziehung; es mußte, gleich einzelnen Menschen, einem heilsamen Zwang unterworfen werden; mußte, da es herangewachsen war,

gleich einzelnen Menschen, welche große Bestimmung haben, durch Trübsal gereifet werden.
Der Knabe Joseph wird von seinen Brüdern angefeindet. Sie hätten ihn gemordet, wofern nicht Ruben, in der Absicht, ihn zu retten, ihnen den Rath gegeben, ihn in eine Grube zu werfen. Es müssen Kaufleute vorbeiziehen. Joseph wird verkauft, wird nach Ägypten geführt. Durch Prüfung bewährt, durch Trübsal geläutert, mit der Gabe ihm auf auszeichnende Weise verliehener Offenbarungen begnadigt, wird er aus dem Kerker auf die höchste Ehrenstufe, zunächst dem Thron, erhoben; wird ein Vater des Landes, in welches er als Knecht geführt worden; wird seines Königs Vater, ehe er seiner Brüder, selbst Jakobs Erhalter und Schutz werden konnte" (2).

In dieser Auslegung der Josephs-Geschichte, die "Josephs Trübsale und Herrlichkeit" als seinen vom göttlichen Plane bestimmten Weg verstand, erkannten die nazarenischen Maler die Möglichkeit, ihrer eigenen christlich bestimmten Geschichtsauffassung Ausdruck zu verleihen.
Büttner weist darauf hin, daß gerade die ungewöhnliche Einbeziehung der allegorischen Darstellung von den "fetten und mageren Jahren" als "Bilder von Wohlergehen und Not als extremen Phasen des Lebens" und ihre Verknüpfung mit der "Traumdeutung" und der "Wiedererkennung", dieses von den nazarenischen Malern intendierte Geschichtsbewußtsein bekräftigt, da sie über den wörtlichen Sinn als Allegorien der Zeiten des Überflusses und des Hungers die Aussage enthält, "daß die guten Zeiten zu nutzen, beziehungsweise die schlechten zu überstehen sind, wenn der Mensch den Eingebungen Gottes folgt, sich in seine Fügung schickt" (3).

2.2. "Triumph der Religion" im Museo Chiaramonti

Im Jahre 1817 zog Antonio Canova Philipp Veit für die Fresken im vatikanischen Museum Chiaramonti heran, in denen das Verhältnis Pius VII. zu den Künsten dargestellt werden sollte.
Das Programm der fünfzehn auszumalenden Lünettenfelder stammte von Kardinalstaatssekretär Consalvi (1).

Veits Aufgabe bestand darin, die bauliche Sicherung des Kolosseums durch Pius VII. darzustellen.
In einem Schreiben vom Juni 1817 wird dieses Fresko zum ersten Mal von Dorothea Schlegel erwähnt. Sie rät hier ihrem Sohn, diese Arbeit im Vatikan auf jeden Fall anzunehmen (2). Aus einem anderen Schreiben Dorothea Schlegels vom 3. September 1817 wird deutlich, daß Veit bereits erste Gedanken zu einem Kompositionsschema geäußert haben muß: "Was Du lieber Philipp, uns über den Auftrag im Vatican mitgetheilt hast, ist uns sehr erfreulich. Dein Gedanke ist sehr gut und vielleicht der Beste und Ausführbarste. Freilich ist der ganze Auftrag, wie Du selber bemerkst, etwas leer; indessen kann das Bild, wie Du den Gedanken aufgefaßt hast, doch immer sehr bedeutend werden, wenn Du es mehr als Studium der Antike etwa (von Friedrich Schlegel:) damit bin ich gar nicht einverstanden) ausführst; Pracht und Schönheit der Gewänder, heroische Gestalten und Stellungen, Vollendung der Zeichnung pp - ich muß sagen, daß ich es mir trotz Allem sehr grandios denken kann" (3).

Wie aus einem Schreiben Overbecks hervorgeht, waren die Arbeiten Veits an dem Fresko im März 1818 beendet (4).

Veit wählt für sein Lünettenfresko das Motiv einer triumphierenden Religion (Kat. 35). Sie wird von Veit im Zentrum des Kolosseums auf einem Podest sitzend dargestellt. In ihrer Rechten hält sie einen Palmzweig, ihre Linke stützt ein Kreuz, um

das herum die Leidenswerkzeuge gruppiert sind. Über ihrem rotbraunen Gewand trägt sie einen goldgelben, in schwere Falten gelegten Umhang. Ihr Antlitz ist einem Pilger zugewandt, der vor ihr, mit einem weißen Pilgermantel angetan, kniet. Seine Linke zeigt auf eine von einem Engel gehaltene Tafel, die auf Pius VII. verweist. Diesem Engel entspricht ein weiterer Engel auf der rechten Seite. Auch er hält eine Tafel, auf der der Aufriß der Südwand des Kolosseums abgebildet ist. Zu seinen Füßen wird ein umgestürzter Opferaltar sichtbar.
Dem Pilger auf dem Fresko hat Veit die Züge seines damaligen Freundes, des Abbé Martin de Noirlieu, verliehen. Die Religion trägt die Züge der kurz zuvor verstorbenen, mit Veit befreundeten Gräfin Zichy (5).

Der Karton zur Lünette zeigt, abgesehen von einer Vertauschung der beiden Tafeln, keine Unterschiede zum Fresko (Kat. 36). Zwei weitere Studien zu dem Fresko haben sich erhalten. So dürfte z.B. eine Gewandstudie aus den frühen römischen Jahren Veits mit dem Fresko in Verbindung zu bringen sein (Kat. 37). Diese Gewandstudie, die offensichtlich Friedrich Overbeck zeigt, findet ihre Entsprechung in der Gewandbehandlung des Pilgers. Auch hier zeigt sich wieder die Arbeitsweise Veits, frühe Studien für spätere Arbeiten heranzuziehen.
Eine weitere Studie befindet sich im Nachlaß Veits, im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz. Eine tabula ansata sowie der Aufriß des Kolosseums sind genauestens darauf wiedergegeben (Kat. 38).

Wie aus dem zitierten Schreiben Dorothea Schlegels an ihren Sohn hervorgeht, hatte Veit die vorgegebene Thematik, die die bauliche Sicherung des Kolosseums durch Pius VII. beinhalten sollte, als unergiebig, als "leer" empfunden.
In den insgesamt fünfzehn Lünettenfeldern, die für die Fresken vorgesehen waren, galt es die Restauration öffentlicher Monumente, die Gründung oder die Erweiterung vatikanischer Sammlungen, institutionelle Reformen sowie die Würdigung der drei

Hauptkünste ins Bild zu setzen (6).
Fast alle Künstler, die Canova für dieses Unternehmen heranzog, realisierten dieses, indem sie an zentraler Stelle im Fresko eine Personifikation versehen mit Attributen, die auf das entsprechende Ereignis hindeuten, postierten.

Ebenso verfährt Veit in seinem Fresko. Auch sein Kompositionsschema sieht an zentraler Stelle eine Personifikation mit den ihr zugehörigen Attributen vor.
Während jedoch alle anderen Künstler ihre Personifikationen dem Bereich der klassischen Metaphorik entlehnten (7) und damit das Geschehen im Bilde aus dem archäologischen Blickwinkel heraus verstanden wissen wollten, artikuliert Veit in seinem Fresko, indem er hier eine Religion plaziert, seine Vorstellungen über den notwendigen Zusammenhang von Christentum und Kunst, die die bauliche Sicherung des Kolosseums unter rein archäologischen Gesichtspunkten in den Hintergrund treten lassen.
Das Bemühen Veits, die Priorität vom archäologischen Aspekt hin zum kulturpolitischen zu verlegen, zeigt sich auch in der Tatsache, daß im Karton zum Fresko der Pilger auf den Plan des antiken Baues hinweist, im Fresko jedoch der hinweisende Gestus des Pilgers der Tafel gilt, die Pius VII. als kirchliches Oberhaupt ausweist und den Beginn der Restaurierungsarbeiten am Kolosseum zur Zeit seines Pontifikates angibt.
Diese Zurückdrängung archäologischer Gesichtspunkte äußert sich ebenso darin, daß Veit eine thronende Religion mit Kreuz und Leidenswerkzeuge in seinem Lünettenfresko darstellt und er damit die Vorstellungen über diesen Bau unterstützt, die im Kolosseum das Zentrum der Christenverfolgung sahen und es zum Symbol der Märtyrerstadt Rom machten (8).
Über diese Verbindung von Religion und Politik hinaus verweist Veit jedoch auch, indem er die Religion seines Freskos in mittelalterlicher Gewandung darstellt, auf die Vorbildlichkeit des alten christlich-katholischen Kaiserreiches, in dem eben

diese erstrebenswerte Verbindung gewährleistet schien. Schon aus diesem Grunde mußte der Gedanke Dorothea Schlegels, die Komposition ästhetischen Kriterien unterzuordnen, die an der Antike orientiert sind, von Veit verworfen werden, hätte sie doch damit einen wesentlichen Aspekt ihres programmatischen Charakters eingebüßt.

Wie sehr diese von Veit visualisierten Vorstellungen auf fruchtbaren Boden fielen, bezeugen Bemerkungen Dorothea Schlegels. In einem Schreiben vom 25. August 1819 berichtet sie Friedrich Schlegel: "Ich habe mich genauer erkundigt wie es damals mit den Aufträgen im Vatikan zugegangen ist; wirklich ist es wahr, daß Canova alleine die Aufträge zu geben hatte und aus eigener Bewegung ohne darum angegangen zu seyn, auch Philipp und Eggers einen derselben gab. Es verdient also allerdings, daß Du dieser Partheylosigkeit rühmliche Erwähnung thust und zugleich etwas über Philipp seine Ausführung des ungünstigen Gegenstandes sagst, -- kurz, wie Du willst, nur daß Canova seinen gebührenden Dank erhält, und man es nicht mehr so leicht findet Philipp sein Bild wieder herunter zu schlagen, was ihnen allen zuwider ist, theils wegen der poetischen Ausführung, theils wegen der Annäherung zu den Alten. Darum hat auch Bartholdy in seinem berühmten Pasquill die Figur der Religion auf der Ausstellung blos als simple Wiederholung des Fresco Bildes im Vatican angegeben, ohne ein Wort hinzuzusetzen. Er hat wohl gewußt, warum? Dieser Angriff, der hier sehr viel Bewegung und Unzufriedenheit erregt hat, ist wohl in Deutschland wegen der wichtigen Vorfälle ganz übersehen worden und hat gar nicht die allgemeine Freude der Feinde einmal so erregt, wie wir uns hier eingebildet haben. Aber ist es denn nicht entsetzlich, daß es erlaubt ist die Dinge so zu wenden und darzustellen, daß man die Anhänger der ältern Kunst und Poesie mit den Burschenschaften und Unruhstiftern als zu einer Parthey gehörig und aus denselben Grundsätzen hervorgehend betrachten soll?" (9)

IV. Die Frankfurter Schaffenszeit Philipp Veits (183o - 1853)

1. Die Fresken im alten Städelschen Institut

Das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main verdankt seine Existenz den Bestrebungen des Frankfurter Bürgers und Handelsmannes Johann Friedrich Städel, die die Gründung einer jedermann zugänglichen Kunstsammlung vorsahen und in der zugleich die Ausbildung junger Künstler gefördert werden sollte.

In seinem "Stiftungs-Brief des Städelschen Kunst-Instituts" stellt Städel diesem seine Sammlung (vorwiegend deutsche, holländische und vlämische Gemälde des 17. und 18. Jhs., sowie Zeichnungen, Graphiken, Kleinplastiken und Bücher), sein Haus und sein Vermögen zur Verfügung.
Zwei Bedingungen werden mit dieser Stiftung verbunden, die Erweiterung der Sammlung sowie die Ausbildung und Förderung junger Künstler. Fünf von Städel ernannte Administratoren werden mit dieser Aufgabe betraut.
Ein zehnjähriger Prozeß, den Angehörige Städels angestrengt hatten, um die Rechtmäßigkeit der Stiftung in Frage zu stellen, behinderte die Arbeit dieser Administration beträchtlich. Erst ein Vergleich im September 1828 konnte diesen mißlichen Zustand beenden und die Arbeit der Administratoren konnte sich anstehenden Aufgaben wie Neuerwerbungen, der Einrichtung des Schulbetriebes in den verschiedenen Kunstzweigen sowie des geplanten Erwerbes eines neuen Hauses zuwenden.

Für den Schulbetrieb bemühte man sich um die bekanntesten zeitgenössischen Künstler.
Johann Friedrich Böhmer, einer der fünf Administratoren, ver-

suchte Friedrich Overbeck als zukünftigen Direktor des Städelschen Kunstinstituts zu gewinnen. Nachdem dieser ablehnte und statt seiner Philipp Veit vorschlägt, wird dieser 1830 als "Vorsteher der Malschule und Direktor der Galerie" nach Frankfurt berufen.
So bestand Veits Aufgabe neben seinem Amt als Direktor auch in der Leitung der Malklasse, so daß er für die Erweiterung der Gemäldegalerie, aber auch für den Unterricht verantwortlich war.
Neben Veit wirkten der Architekt Friedrich Maximilian Hessemer, der Bildhauer Johann Nepomuk Zwerger und der Maler Joseph Binder am Städelschen Kunstinstitut (1).

Neben seiner Lehrtätigkeit wurde Veit von der Administration mit der künstlerischen Ausstattung des für das Institut 1830 neuerworbenen Gebäudes an der Neuen Mainzer Straße beauftragt. Verzeichnisse des Städelschen Kunstinstituts von 1835 und 1844, ein Führer von J.D. Passavant sowie eine Beschreibung der Ausstellungsräume im "Kunstblatt" von Ludwig Schorn von 1834 geben Aufschluß über die räumliche Anordnung des Instituts (2).
Die Galerieräume lagen im ersten Stock des Hauses. Dem Mittelteil, in dem in drei Zimmern im Wechsel Kupferstiche und Zeichnungen ausgestellt waren, schlossen sich auf einer Seite zwei Oberlichtsäle an, in denen Gipsabgüsse nach der Antike ihren Platz fanden. Für einen der beiden Säle wählte Veit Darstellungen im Stil rotfiguriger griechischer Vasenmalerei aus der griechischen Mythologie. Ein rundes Feld in der Mitte der Decke enthielt eine Darstellung des Schildes des Achilles nach Homer. Die Decke des anderen Saales wurde mit Dekorationen, die auch auf die ausgestellten Skulpturen bezug nahmen, versehen.
Von der anderen Seite des Mittelsaales führte der Weg in drei Oberlichtsäle für Gemälde, von denen der erste Saal den Holländern und Vlamen zumeist des 17. Jhs., der zweite Saal den Altdeutschen und Altniederländern, der dritte Saal den Italienern

zugeordnet waren.(3) Die Decke des altdeutschen Saales wurde von Veit an ihren Schmalseiten mit je einer allegorischen Figurengruppe "die drei Schwesterkünste der christlichen Ära und die von ihnen überwundene Antike" sowie "in den umgebenden Ornamenten zwölf Köpfe in Medaillons" versehen (4). Zwei Türen im altdeutschen Saal führten in einen Flügelbau mit Seitenlicht. Die erste Tür führte in vier, später drei Zimmer, in denen Niederländer, Frankfurter, Deutsche des 17. und 18. Jhs., sowie Bilder und Kartons der jüngsten zeitgenössischen Maler ausgestellt waren. Im letzten Saal befand sich u.a. auch der Karton Veits zu den "Sieben fetten Jahren" in der Casa Bartholdy.
Die zweite Tür des altdeutschen Saales führte in den "Saal des Frescobildes", in dem sich Veits Fresko "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" über Gipsabgüssen deutscher und italienischer Skulpturen aus dem Mittelalter und der Renaissance befand (5).
Für das Treppenhaus des neuen Instituts waren Wandmalereien vorgesehen, die jedoch über das Stadium der Planung nicht hinausgelangten.

Im Jahre 1843 legte Veit sein Amt nieder. Allgemein wird dieser Vorgang auf die von der Administration des Städels vorgenommene Erwerbung des Huß-Bildes von C.F. Lessing zurückgeführt.
In den Aufzeichnungen E. Liebers sind Äußerungen Veits über die damalige Situation am Städelschen Kunstinstitut nachzulesen: "Schadow hat V.'s Stellung in Frankfurt verdorben, dirigirt hinter seinem Rücken das Institut, nennt es öffentlich sein Filial, schickt Professoren an Stelle der von V. ernannten (Hessen-Becker) u. Lessing sein Schüler. Hat seine Schüler nicht studiren lassen; V. drang auf Anschaffung einer Bibliothek: Angst, sie möchte zu katholisch werden. Anton Forsboom war noch ein Halt für V. gewesen; er hat ihm auch die steten Verhandlungen hinter seinem Rücken mit Schad(ow) mitgeteilt" (6).

Diese Äußerungen deuten vielmehr darauf hin, daß der Ankauf des Lessing-Bildes nur das letzte Glied einer Kette von Querelen gewesen ist, die Veit dann zu dieser Entscheidung veranlaßten.

Von den Ausschmückungen im Städelschen Kunstinstitut, die programmatisch auf die Bestimmung der einzelnen Säle abgestimmt waren, ist heute nur noch das als Abschluß gemalte Hauptbild "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" mit den beiden rahmenden Seitenflügeln "Italia" und "Germania" erhalten.
Für den geplanten Neubau des Städelschen Kunstinstituts, der am 13. und 14. November 1878 eingeweiht wurde, übertrug man das Fresko auf Leinwand. Es befindet sich heute im Städel am Schaumainkai im "Nazarenersaal" (7).

1.1. "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum"

1.1.1. Verlauf der Arbeiten

Das Fresko Veits war für die nördliche Wand des Hauptsaales im neuerbauten Seitenflügel des Instituts bestimmt, der "eine Sammlung von mittelalterlichen Sculpturen (oder deren Abgüssen) bis zum 17. Jahrhundert aus Deutschland und Italien" aufnehmen sollte" (1).
Erste Pläne für das Fresko gehen auf das Jahr 1832 zurück. Der Karton zur "Germania" soll bereits im Jahre 1833, der zur "Italia" im Jahre 1834 entstanden sein. Die malerische Ausführung dieser beiden Seitenflügel erfolgte noch im selben Jahr. (2).
Diese Datierung wird unterstützt durch eine Nachricht in Schorn's Kunst-Blatt vom 13. März 1834, in der von den Kompositionen zum Fresko bemerkt wird, daß sie "einigen Freunden

der Kunst bekannt geworden" seien (3).
Ebenso erwähnt Dorothea Schlegel in einem Schreiben vom 29. Juli 1834 an Louise Seidler diese Kompositionen, sowie den Umstand, daß Veit ihr bereits im Frühjahr Durchzeichnungen dieser Kompositionen geschickt hätte und nun nach einem Maurer zur Ausführung suche.
In einem weiteren Schreiben vom 28. Dezember 1834 teilt sie dieser das treffliche Gelingen der beiden Kompositionen "Italia" und "Germania" mit. Im selben Brief erwähnt Dorothea Schlegel, daß Veit jetzt mit den Studien zum großen Fresko-Gemälde beschäftigt sei (4).

Laut Spahn arbeitete Veit im darauffolgenden Jahr an der Fertigstellung des Kartons zum Mittelbild, so daß er erst 1836 mit dessen Ausführung beginnen konnte (5). Aus einer Meldung in Schorn's Kunst-Blatt vom 13. Oktober 1836 geht hervor, daß die beiden Kartons zu den Seitenbildern sich zu diesem Zeitpunkt auf einer Ausstellung in Düsseldorf befanden. Mit Bedauern wird an gleicher Stelle das Fehlen des Kartons zum Mittelbild registriert (6). Dieser Mitteilung zufolge kann angenommen werden, daß Veit, da er die Kartons zu den Seitenbildern anscheinend nicht mehr benötigte, die Ausführung dieser beiden Kompositionen bereits vollendet hatte, auf den Karton zum Mittelbild jedoch nicht verzichten konnte, da er zu diesem Zeitpunkt noch mit dessen Ausführung beschäftigt war.
Diese Mitteilung bestätigt also die Angaben von Spahn.
Ebenso bekräftigt eine Nachricht vom 7. Mai 1836 in demselben Blatt diese Datierung. Hier wird vermerkt, daß Veit einen Karton im Städelschen Kunstinstitut ausstellt, der "die Einführung des Christenthums und der Künste in Deutschland zum Gegenstand hat und den er nächstens in einem Saale des Museums al Fresco ausführen wird" (7).
Eine erste Besprechung dieses Kartons findet sich dann auch in der Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung vom 11. Mai 1836 (8).

Aus den Aufzeichnungen Liebers geht nun eindeutig Beginn und Ende der Arbeiten am Mittelbild hervor: "Das große Fresko an-

fangen den 6. Juni, vollendet den 12. November 36" (9). Auch Dorothea Schlegel erwähnt in einem Schreiben an Louise Seidler, daß das Mittelbild am 12. November 1836 nach fünf Monaten ununterbrochener Arbeit vollendet wurde (lo).
Öffentlich zugänglich wurde der Raum mit dem Fresko jedoch erst im August 1837 (11).

Zum Fresko "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" haben sich zahlreiche Studien und Entwürfe erhalten. Ein Vergleich dieser Entwürfe hat gezeigt, daß ein Teil von ihnen, die bisher noch als Vorarbeiten zum Fresko im Städelschen Kunstinstitut galten, nicht dazugehören. Es handelt sich hierbei um Studien zur Wiederholung des ganzen Bildes, das Veit anläßlich eines wohltätigen Zweckes in Mainz schuf.
Diese späten Entwürfe aus der Mainzer Schaffensperiode Veits werden im Anschluß an das nachfolgende Kapitel über das Fresko im Städelschen Kunstinstitut gesondert behandelt.

1.2. Zu den Entwürfen des Mittelbildes

Die Gesamtkomposition des Mittelbildes ist auf einer Federzeichnung im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt (Kat. 39) dargestellt. Sie wurde von Veit mit brauner Tusche über Bleistift ausgeführt und ist durchgehend laviert. Sie ist dem frühen Stadium der Vorarbeiten zuzurechnen und müßte daher im Winter 1834/35 entstanden sein. Von den zahlreichen Vorarbeiten Veits zum Fresko dürfte sie den Ausgangspunkt seiner Entwürfe bilden.
Der Entwurf zeigt einen Prozessionszug, der,beginnend in der linken Bildhälfte, über die gesamte Bildfläche hin zum rechten Bildrand verläuft. Dieser Zug setzt sich aus einer kontinuier-

lich zusammengefügten Personengruppe zusammen, lediglich unterbrochen im ersten Drittel, wo der Blick auf einen Marienaltar freigegeben wird. Die Personen dieses Zuges sind dicht aneinandergefügt, so daß nur einige von ihnen ganzheitlich im Bildgefüge erfaßt sind.
Der leicht von der Bildmitte diagonal zum Betrachter gestaffelte Prozessionszug wird angeführt von einer weiblichen Figur, der personifizierten christlichen Religion, in ihrer Linken einen Palmzweig und Kreuzstab haltend, mit der Rechten auf das von einem Chorknaben gehaltene Evangelium hinweisend. Hinter ihrem leicht zur Bildmitte geneigten Haupt erstrahlt ein Glorienschein. Ihr langes Gewand wird von einem mit Ornamenten gezierten Umhang bedeckt, dessen Saum von ihrer Linken gehalten wird.
Rechts hinter ihr erscheint in der Gewandung eines Bischofs der heilige Bonifatius. Sein bärtiges Antlitz ist im Profil wiedergegeben und wird ebenfalls von einer Gloriole umgeben. Seine Rechte weist im Redegestus nach rechts; seine Linke ist auf die Gestalt der Religion gerichtet.
Zwischen ihm und der Religion erscheint ein zweiter, dem heiligen Bonifatius zugewandter Chorknabe. Er hält in seinen Händen einen Bischofsstab.
In ihrem Gefolge erscheinen die Personifikationen der Poesie, des Rittertums sowie der Musik. Der Poesie, hier von einem mit Lorbeer bekränzten Dichter verkörpert, ist ein Ritter zur Seite gestellt, der mit Lanze und Helm versehen sein Haupt einer weiblichen Gestalt zuwendet. Ihnen folgt die Musik in Gestalt einer bekränzten weiblichen Person, eine Notenrolle in ihren Händen haltend.
Drei weibliche Gestalten mit einem Bauplan, Spiegel und Zirkel schließen sich diesem Zug an: Die Verkörperungen der drei Schwesterkünste Architektur, Malerei und Skulptur.
Hinter ihnen wird ein gotischer Marienaltar sichtbar, vor dem eine Schar andächtig Versammelter niederkniet. Ein kleiner Knabe, der eine Blume pflückt, leitet über zu einer Personen-

gruppe, die sich aus vier Geistlichen zusammensetzt: Um einen Bischof in Pontifikalkleidung gruppieren sich drei Mönche, angetan mit der Gewandung ihres Ordens.
Links von ihnen erscheint eine sitzende männliche Gestalt, mit zwei ihr zu Füßen knienden Knaben.
Vor diesem Prozessionszug hockt, in die Bildmitte der Komposition gerückt, ein Barde, gestützt auf eine Harfe mit zerrissenen Saiten. Seine unter der Gewandung verborgene Rechte bedeckt sein geneigtes Antlitz.
Am linken Bildrand erscheinen in der Ferne die Umrisse des Frankfurter Domes. In der linken vorderen Ecke der Komposition stapeln sich Getreidegarben. Der rechte Bildrand wurde von Veit nur unvollständig ausgeführt. Während im vorderen Bereich die gefällte heilige Eiche der Germanen, an deren Stumpf ein Beil lehnt, noch klar erkennbar ausgeführt wurde, lassen sich die neben dem heiligen Bonifatius skizzierten Personen nur ahnen. Soweit erkennbar handelt es sich hierbei um drei hockende Gestalten. Zwei von ihnen haben ihr Antlitz dem heiligen Bonifatius zugewandt; eine von ihnen hält kauernd den Kopf in den Händen verborgen.
In der linken Bildhälfte und Bildmitte beschließen vereinzelt dargestellte Baumgruppen die Komposition im Hintergrund. Die rechte Bildhälfte klingt in einem dichten, jedoch mehr mit dem Pinsel schemenhaft ausgeführten, Wald aus.

Obwohl dieser Entwurf Veits tiefenführende Kompositionselemente aufweist, überwiegt dennoch der flächenhafte Charakter der Komposition, da den raumbildenden Kompositionselementen, wie die leicht diagonale Staffelung des Prozessionszuges von der Bildmitte zur rechten Bildhälfte, flächenbildende entgegengesetzt werden. So wird dieser leichten diagonalen Staffelung durch die linke Gruppe der vier Geistlichen entgegengewirkt. Auch die räumliche Schichtung der dargestellten Personen relativiert sich in ihrer reliefartigen Wiedergabe, die alle Köpfe der Figuren auf gleicher Höhe erscheinen läßt.

Dieser erste Entwurf Veits zum Wandfresko ist im Bildaufbau und in der Szenerie der einzelnen Personengruppen bereits so klar und eindeutig formuliert, daß von der Anfertigung verschiedener Skizzen, die die Entstehung dieses Entwurfes vorbereiteten, ausgegangen werden kann.
Leider hat sich hierzu nur eine kleine Skizze im Städelschen Kunstinstitut erhalten, die sich auf die in der linken Bildhälfte des Entwurfes dargestellte Personengruppe mit den vier Geistlichen bezieht (Kat. 4o).
Während sich im Entwurf die einzelnen Figuren der Gruppe durch die differenzierte Gewandung individuell unterscheiden, zeigt die Skizze eine wesentlich einheitlichere Gestaltung dieser Gruppierung: Zum einen in der Gewandung, die alle vier dargestellten Personen als Mönche ausweist, zum anderen aber auch in dem beziehungsvollen Miteinander der Personen, das, im Gegensatz zum Entwurf, diese in einem vertrauten Gespräch zu vereinigen scheint.

Diese Skizze Veits zeigt, obwohl im Kontur noch tastend formuliert, wie zahlreiche Reuelinien demonstrieren, im Detail eine sorgfältige Ausführung, wie die modellierenden Parallelschraffuren in der Gewandung erkennen lassen.

Ein zweiter Entwurf zum Wandfresko befindet sich im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz (Kat. 41). Es handelt sich hierbei um eine auf Pergament ausgeführte Bleistiftzeichnung. Ein Vergleich mit der im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt bewahrten Komposition zeigt im Bildaufbau und in der szenischen Gruppierung der dargestellten Personen keine Veränderungen. In Anbetracht des Materials, das Veit hier verwandte, sowie die zeichnerische Ausführung dieses Entwurfes, lassen vermuten, daß es sich hier um eine Durchzeichnung des ersten Entwurfes handelt. Das Dargestellte ist im harten Kontur ausgeführt. Auch die Binnenstrukturen des Dargestellten erweisen sich als fest ausgeführte Strukturlineamente. Die durch Lavierung im ersten Entwurf hervorgerufenen modellierenden Schat-

tierungen fehlen hier völlig.
Da die rechte Bildhälfte dieses Entwurfes ausgeführt wurde, ist es wahrscheinlich, daß Veit diese Durchzeichnung anfertigte, um seine Vorstellungen von der Gesamtkomposition zu konkretisieren.
Was im ersten Entwurf am äußersten rechten Bildrand nur schemenhaft erkennbar war, verdeutlicht sich hier: Dem heiligen Bonifatius hat Veit drei sitzende bzw. hockende männliche Gestalten zugeordnet. Hinter diesem sind zwei weitere stehende weibliche Gestalten sichtbar, wobei die Vordere den Kopf nach rechts dreht und das Antlitz mit einem Umhang verdeckt; die zweite Gestalt dagegen scheint eng an die erste gelehnt.

Ob Veit diese Version letztendlich im Fresko realisiert hätte, muß dahingestellt bleiben. Nach eigenen Aussagen Veits wurde diese Komposition für das Städelsche Kunstinstitut von deren Administration "als zu katholisch verworfen" (1).
Diese aus religiösen Gründen resultierenden Einsprüche veranlaßten Veit zu einer Veränderung der Komposition.

Ein Entwurf im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz zeigt im Bildaufbau der Gesamtkomposition eine veränderte Auffassung, so daß davon ausgegangen werden kann, daß er nach den Einsprüchen der Administration angefertigt wurde (Kat.42).
Wie schon der erste Entwurf bleibt auch dieser in der Konzeption der Grundidee eines Prozessionszuges verhaftet, angeführt von einer personifizierten christlichen Religion. Ebenso wie im ersten Entwurf hält sie in ihrer Linken einen Palmzweig; mit ihrer Rechten deutet sie auf das, hier von einem Engel gehaltene, Evangelium.
Rechts neben ihr erscheint ein zweiter Engel, der ein Kreuz trägt.
Der ihr nachfolgende Zug wurde von Veit in seiner Ausdehnung wesentlich gedrängter dargestellt als im ersten Entwurf.

Der Grund liegt zum einen darin, daß die Religion die hinter ihr erscheinenden Figuren um Haupteslänge überragt; zum anderen wurde die Person des Ritters nicht direkt hinter der Religion dargestellt. Sie steht jetzt rechts von der Religion.
Die Personifikationen der Poesie und der Musik sind frontal, jedoch mit zahlreichen Überschneidungen im Bild festgehalten, so daß sie mehr flächen- als raumbildend wirken und dem kontinuierlichen Nacheinander des Prozessionszuges entgegenwirken.
Im Hintergrund dieses Zuges erscheinen die drei Schwesterkünste der Architektur, Malerei und Skulptur, die jedoch aufgrund ihres überhöhten Standpunktes nicht mehr in diesem Zug integriert erscheinen.
In der in der linken Bildhälfte dargestellten Gruppe der Geistlichen scheint Veit ein Gestaltungsmittel seiner ersten Studie aufgegriffen zu haben: Ihr beziehungsvolles Miteinander läßt auch sie innerhalb des Kompositionsgefüges als eine isolierte Gruppe erscheinen.
Bis auf geringfügige Details stimmt der äußerste linke Bildrand dieses Entwurfes mit der ersten Version Veits überein.
Die rechte Bildhälfte unterscheidet sich in geringen Einzelheiten vom ersten Entwurf. Anstatt stehend, setzt im veränderten Entwurf der heilige Bonifatius seinen Fuß auf die gefällte Eiche. Ein junger Mann hockt vor dem Stamm und blickt zu dem Bischof empor. Hinter ihm sind einige skizzenhaft ausgeführte stehende Figuren sichtbar.
Im Vordergrund der Komposition sitzt der alte Barde. Im linken Arm hält er die Harfe. An seiner rechten Seite lehnt ein Kind, das zu der Religion aufblickt.
Als entscheidende Veränderung dieses Entwurfes dürfte der Wegfall des Marienaltars angesehen werden. Statt dessen erscheint jetzt im Hintergrund ein großer, im Bau befindlicher Dom.
Während dem ersten Entwurf im Bildaufbau etwas Fließendes an-

haftete und ein Bewegungsablauf von links nach rechts visualisiert wurde, liegt diesem veränderten Entwurf ein statisches Gestaltungselement zugrunde. Anstatt sich forzubewegen, scheinen die Personen im Bilde auf ihrem Platz zu verharren. Auch ist die kompositorische Anordnung der Personen nicht ausgewogen über die Bildfläche verteilt, vielmehr ballen sie sich in unterschiedlicher Intensität in drei Bereichen des Bildes zusammen.

In der Ausführung ist dieser Entwurf im Vergleich zum ersten wesentlich skizzenhafter. Die Konturen in den ersten beiden Dritteln der Komposition sind mit Feder nachgezogen; der rechte Bildrand erweist sich als reine Bleistiftzeichnung. Vielleicht ein Indiz dafür, daß schon bei der Ausführung diese Komposition von Veit verworfen wurde.
Die in diesem Entwurf veränderte Auffassung einiger Details scheint Veit zu einer Studie bewogen zu haben, die sich mit diesen Fragen auseinandersetzt (Kat. 43). Sie zeigt in der linken Bildhälfte eine stehende Gewandfigur; in der rechten Bildhälfte ist eine sitzende Gestalt mit einer Harfe in einem kleineren und in einem etwas größeren Maßstab flüchtig skizziert. Die im Entwurf nur ungenau formulierte Gestalt des heiligen Bonifatius wird in dieser Studie von Veit konkretisiert. Kopf- und Armhaltung scheinen für ihn hier nicht von Interesse gewesen zu sein; seine Aufmerksamkeit gilt hier der Gewandung des Heiligen. Im Kontur wurde sie stellenweise nur flüchtig ausgeführt; die Faltenwürfe des Gewandes wurden durch feine Parallelschraffuren modellierend hervorgehoben. Im Fresko blieb diese Auffassung der Gewandbehandlung beim heiligen Bonifatius dann jedoch unberücksichtigt.
Die beiden sitzenden Gestalten dieser Studie sind wegen ihres flüchtigen Charakters noch nicht als Studien anzusehen; Veit scheint hier noch um eine endgültige Figurenfindung zur Gestalt des alten Barden bemüht.
Ein weiterer Entwurf zum Mittelbild hat sich nicht erhalten.

Am Karton zum Fresko (Kat. 44) arbeitete Veit im Jahre 1835/ 36. Die Würdigung dieses Kartons in der Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung vom 11. Mai 1836 befaßt sich mehr mit der Deutung als mit der technischen Ausführung des Dargestellten. Darauf wird an anderer Stelle einzugehen sein.
Auf eine detaillierte Beschreibung des Kartons mußte an dieser Stelle verzichtet werden, da er zur Zeit nicht zugänglich ist. Der Karton befindet sich in der Restaurierungsabteilung der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe in einem kleinen unzugänglichen Raum. Eine im Bau befindliche Erweiterung der Staatlichen Kunsthalle in Karlsruhe wird jedoch bald eine Abhilfe schaffen, so daß auch dieser Karton zum Fresko Veits dann dem Publikum wieder zugänglich sein wird.
Soweit von den Fotographien erkennbar, entspricht er im Bildaufbau und im Detail dem ausgeführten Fresko.

1.2.1. Das ausgeführte Fresko (Kat. 45)

Das Mittelbild zum Fresko "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" wurde am 12. November 1836 von Veit vollendet.
Eduard von Steinle arbeitete ab 184o an der Umrandung des dreiteiligen Freskos, einer Einfassung aus Ornamenten und Medaillons mit den Bildnissen deutscher und italienischer (1) Künstler, die jedoch bei der Abnahme des Freskos im Jahre 1877 verloren ging. Auf Leinwand übertragen und in das neue Museumsgebäude am Schaumainkai überführt, erhielt es eine neue von Johannes Dielmann geschaffene plastische Umrahmung (2).

Veit hat sein Fresko von links nach rechts gemalt. Bis auf eine Hand der Seherin ganz rechts im Bilde, brauchte er, eigenen Aussagen zufolge, während der Arbeiten am Fresko keinerlei Verbesserungen vorzunehmen.

Das ausgeführte Fresko zeigt im Vergleich zu den vorangegangenen Entwürfen im Bildaufbau eine veränderte Auffassung.
Der den Entwürfen zugrundeliegende zentrale Gedanke eines Prozessionszuges wurde im Fresko unberücksichtigt gelassen. Der Bildaufbau wird jetzt von der im Zentrum der Komposition dargestellten Figur der christlichen Religion bestimmt, um die Veit, als Mittelpunkt des Geschehens, die Personen gruppiert. Sie hält in ihrer Linken einen Palmzweig, ihre Rechte weist in das von einem Engel aufgeschlagene Bibelbuch. Sie trägt ein langes weißes Gewand mit einem darüberbefindlichen hellroten, innen olivgrün gefütterten Mantel.
Ihr Haupt, von einer Gloriole umgeben und mit einem hellen Tuch bedeckt, ist dem heiligen Bonifatius zugewandt.
Dieser hat seinen linken Fuß auf die gefällte Eiche der Germanen gesetzt. Sein langes, in der Taille gegürtetes Gewand bedeckt ein goldfarbener mit Ornamenten verzierter, innen hellgrün gefütterter Umhang. Seine Rechte weist auf die Religion, die Linke hält einen Bischofsstab. Sein bärtiges Antlitz ist im Profil wiedergegeben, sein Haupt bedeckt eine Mitra. Der Blick des heiligen Bonifatius ist auf eine Schar von Kindern gerichtet, die ehrfurchtsvoll zu ihm emporblicken. Vorn rechts im Bilde ein kniender Knabe, der ein Beil in seinen Armen hält. Hinter ihm ein blondes mit Laub bekränztes Mädchen in einem hellblauen Gewand, sowie zwei weitere Kinder, von denen jedoch nur die Gesichter erkennbar sind.
Hinter dieser Gruppe werden drei weitere stark verschattet dargestellte Personden sichtbar. Zuvorderst eine weibliche nach rechts strebende Gestalt in einem blauen Gewand und mit langem blonden Haupthaar. Dahinter stehen zwei männliche Personen, wovon die vordere nachdenklich an einem Stein lehnt; von der zweiten ist nur das rothaarige, bärtige Antlitz sichtbar.
Zwischen der Religion und dem heiligen Bonifatius hockt im Vordergrund der Komposition auf dem Baumstumpf der gefällten Eiche ein alter Barde, gestützt auf eine Harfe mit zerrissenen

Saiten. Ihn umhüllt ein langes braungrünes Gewand. Sein bärtiges Antlitz ist tief geneigt.
Neben ihm entspringt vor der gefällten Eiche eine hellaufschäumende Quelle. Direkt hinter dem Barden wird ein weiterer Knabe sichtbar, der, den heiligen Bonifatius begleitend, ein Kreuz trägt und seinen Blick zu der Gestalt der Religion emporhebt.
Im Hintergrund schließt sich die Komposition in der rechten Bildhälfte in der Darstellung zweier vor einem Bildstock lesender Mönche.
Neben der Religion erscheinen in der linken Bildhälfte im Vordergrund der Komposition zu einer Gruppe zusammengeschlossen die Personen von Dichtkunst, Rittertum und Musik. Die Poesie ist verkörpert in einer männlichen Gestalt, ein Buch in den Händen haltend. Ihr grünes, weißgesäumtes Gewand wird über Schulter und Rücken von einem orangefarbenen in großzügige Falten gelegten Umhang bedeckt. Das Antlitz ist im Profil wiedergegeben. Die braune in der Mitte gescheitelte Haartracht wird von Lorbeer bekränzt. Körper- und Kopfhaltung der Poesie sind beziehungsvoll auf die Religion gerichtet.
Rechts hinter der Poesie steht die Musik in Gestalt einer weiblichen Person, gestützt auf ein Portativ. Ihr Haupt ist umschlungen von einem Tuch, das, wie auch ihr Gewand, in einem bräunlichen Ton gehalten ist. Auch ihr Blick ist hingebungsvoll auf die Religion gerichtet.
Neben ihr steht eine männliche Gestalt in voller Rüstung, das Rittertum verkörpernd. Im Gegensatz zu den beiden anderen Personen dieser Gruppe richtet diese Gestalt des jungen Ritters ihren Blick auf eine im Hintergrund dargestellte Schar vorüberziehender Ritter.
Hinter dem Ritter wird die lehrende männliche Gestalt aus den Entwürfen in das Fresko übernommen. Rot gewandet und das Haupt von einem schwarzen Tuch verdeckt, gruppieren sich um sie drei kindliche Gestalten.
Auch der im letzten Entwurf zum Fresko hinter der Religion auf-

ragende im Bau befindliche Dom findet seine Entsprechung im ausgeführten Fresko. Vor seinem bräunlichen Gemäuer steht etwas erhöht die Gruppe der drei Schwesterkünste Architektur, Malerei und Skulptur, angetan mit langen fließenden Gewändern und mit Bauplan, Spiegel und Zirkel ausgerüstet.
Am linken Bildrand öffnet sich eine Landschaft mit der Stadt Frankfurt am Main in der Ferne, charakterisiert durch ihren Dom und Mainbrücke; davor ist ein zur Stadt ziehender Kaufmannszug zu sehen.
Im Hintergrund der Komposition hat Veit Bäume und Baumstämme bildparallel gruppiert, die sich im äußersten Bildrand zu einem Wald verdichten.
Im Vordergrund der Komposotion stehen bzw. sitzen die Personen auf einem braunen Boden, der sich zur Bildmitte hin in einen hellgrünen Rasen wandelt.
Die Komposition beschließt im oberen Drittel ein blauer Himmel, durchzogen von streifenförmigen weißgelben Wolken.

Die Farbigkeit des Freskos ist in gedämpften Tönen gehalten. Da das Licht von links unten in das Bild fällt, sind die dargestellten Personen stark verschattet wiedergegeben. Lediglich die Religion sowie der sie begleitende Engel trifft der Lichteinfall frontal und in ihrer gesamten Erscheinung. Dieses gilt auch noch, jedoch schon etwas abgeschwächt, für den heiligen Bonifatius.
Mit diesem Stilmittel schafft Veit eine zweite Akzentuierung, neben der kompositorischen Hervorhebung, der die Ereignisse im Bilde bestimmenden Personen.

1.2.2. Zu den Studien des ausgeführten Mittelbildes

Zum ausgeführten Fresko existieren zahlreiche Studien, die von Veit nach Klarlegung der kompositorischen Vorgehensweise angefertigt worden sein müssen.
In seinem Nachlaß im Mittelrheinischen Landesmuseum befindet sich eine Bildnisstudie von der Tochter des Hausmeisters Prior des Städelschen Institutes (Kat. 46).
Die Wendung des Kopfes, der Verzicht auf eine modische Frisur sowie die zeichnerische Beschränkung auf wenig Binnenstruktur deuten darauf hin, daß es sich hier um kein autonomes Porträt, sondern um eine Studie zur Religion handelt (1).
Dieses Vorgehen Veits, Porträts aus dem Freundes- und Bekanntenkreis in seine Kompositionen einzubeziehen, zeigte sich schon in seinen römischen Arbeiten. In diesem Fall zeigt ein Vergleich mit dem Fresko, daß Kopfhaltung und Haartracht aus der Studie übernommen wurden, die Physiognomie der Religion im Fresko aber nicht mehr die individuellen Züge dieser Studie trägt.
Weiterhin haben sich zur Figur der Religion einige Handstudien erhalten (Kat. 47). Dieses Blatt zeigt zwei Skizzen, die sich mit der linken Hand der Religion befassen. Die untere Skizze dieses Blattes scheint etwas verunglückt und von Veit wohl aus diesem Grunde verworfen worden zu sein. Die obere dagegen ist in der Stellung der einzelnen Finger und auch in dem Halten des Palmzweiges identisch mit der ausgeführten Hand im Fresko. Obwohl im Kontur noch skizzenhaft formuliert, erweist sie sich in der Binnenzeichnung durch Parallel- und Kreuzschraffuren stark modellierend.
Wie sehr Veit um das Detail bemüht war, zeigt eine Studie zum rechten Fuß der Religion (Kat. 48), die sich im Städelschen Kunstinstitut befindet. In ihrer zarten modellierenden Durchgestaltung gebührt dieser Studie im Reigen der Vorarbeiten ein besonderer Platz.

Studien, die sich mit der Gewandung der Religion befassen, sind

nicht erhalten. An dieser Stelle ist jedoch auf ein Werk hinzuweisen an dem Veit im Jahre 1827 in Rom arbeitete. Die im Altarbild für die am Pincio gelegene Kirche Trinitá dei Monti dargestellte Figur der Madonna ist vom Typus der Religion im Fresko so verwandt, daß im Zuge der Vorarbeiten zum Fresko Studien zum Altarbild auch für das Frankfurter Bild für Veit von Bedeutung gewesen sein können (Kat. 49).

Mit der Figur des heiligen Bonifatius läßt sich eine Handstudie im Mittelrheinischen Landesmuseum in Verbindung bringen (Kat. 5o). Die den Bischofsstab umfassende linke Hand des Heiligen wird in dieser Studie in ihren perspektivischen Besonderheiten, aber auch in der Verteilung von Licht und Schatten mit energischem Kontur und breiten Parallelschraffuren ins Bild gesetzt.

Eine andere Studie aus dem Nachlaß Veits ist der Gewandung des alten Barden gewidmet (Kat. 51). Während Antlitz und Harfe nur flüchtig angedeutet sind, wird die Gewandung mit ihren vielfältigen Faltenwürfen durch Parallel- und Kreuzschraffuren sorgfältig durchstrukturiert. Das Fresko zeigt dann jedoch im Detail geringfügige Veränderungen.
In der rechten oberen Bildhälfte ist ferner der angewinkelte Arm des Ritters flüchtig skizziert. Obwohl seitenverkehrt wiedergegeben, findet er im ausgeführten Fresko seine genaue Entsprechung.

Für die Figur des Dichters scheint Veit auf eine Gewandstudie aus seiner römischen Schaffensperiode zurückgegriffen haben (Kat. 52). Schulter-, Arm- und Rückenpartie dieser Gewandstudie sind in der Draperie mit der im Fresko vergleichbar.
Zum Schluß sei noch auf das Fragment eines Aquarells zum Kopf der Poesie im Städelschen Kunstinstitut hingewiesen, das, soweit vorhanden, im Detail genauestens mit dem Fresko übereinstimmt.

1.3. Zu den Entwürfen der beiden Seitenbilder "Germania" und "Italia"

Mit den beiden Seitenflügeln befaßte sich Veit in den Jahren 1833/34.
Im Gegensatz zum Mittelbild zeigt die Konzeption der Seitenflügel von den Entwürfen bis zum Fresko nur geringfügige Veränderungen. Geplant waren von Anfang an zwei sitzende weibliche Gestalten, die Verkörperungen weltlicher und geistlicher Macht.
Schwierigkeiten mit der Administration des Städelschen Kunstinstituts, wie sie sich am Mittelbild zeigten, tauchten bei der Arbeit an den beiden begrenzenden Seitenbildern nicht auf. Ihre Konzeption wurde von der Administration akzeptiert. Lieber berichtet in seinen Aufzeichnungen über Veit, daß dieser, nachdem er den Entwurf zur "Germania" vorlegte, tags darauf in dem steifsten Kanzleistil von der Administration die Mitteilung bekam, daß sie an dem Entwurf nichts auszusetzen hätte (1). Spannungen in dem Verhältnis zwischen Veit und der Administration des Städelschen Kunstinstituts deuten sich hier bereits an.

Ein erster Entwurf zur "Germania" muß von Veit in den Jahren 1832/33 angefertigt worden sein (Kat. 54).
Er zeigt zwei Kompositionsskizzen zur "Germania". Der flüchtige Charakter der auf den Kopf stehenden Darstellung in der rechten Bildhälfte deutet darauf hin, daß es sich um eine der frühesten Zeichnungen Veits zu diesem Sujet handeln muß.
Im Zentrum dieser Komposition thront die "Germania" unter einem Baldachin. Ihr Haupt ist gekrönt; in der Rechten hält sie den Reichsapfel, die Linke umfaßt Schild und Zepter. Ihr langes Gewand umschließt an den Seiten ein weiter Umhang. Hinter dem Thron ragen Bäume auf; die rechte Seite deutet in der Ferne eine Gebirgslandschaft an.
Die kompositorische Gestaltung der zweiten Skizze in der linken

Bildhälfte bleibt der ersten Komposition verpflichtet. Der entschlossenere Kontur sowie bereits ausgeführte Details deuten auf eine Konkretisierung dieses Kompositionsschemas hin. Da der härtere nachgezogene Kontur den Baldachin des Thrones ausspart, ist anzunehmen, daß Veit sich hier bereits entschlossen hatte, diesen in spätere Kompositionen nicht mehr zu übernehmen.

Ein zweiter Entwurf aus dem Jahre 1833 greift den Gedanken einer weiblichen thronenden Gestalt wieder auf (Kat. 55). Auch sie erscheint dem Betrachter in der Bildmitte frontal zugewandt. Über ihrem langen Gewand trägt sie einen mit Ornamenten verzierten Mantel. Ihre Linke hält den Schild mit dem doppelten Reichsadler; die Rechte, auf einem auf ihrem Schoße liegenden aufgeschlagenen Buch ruhend, hält ein Zepter. Ihr Haupt wird von einer Krone geschmückt; zu ihren Füßen liegt ein Schwert. Hinter ihr sind im Geäst und an verschiedenen Baumstämmen die sieben Wappen der Kurfürsten angebracht. Während die linke Bildhälfte im Hintergrund ein dichtes Gehölz zeigt, öffnet sich in der rechten Bildhälfte dem Betrachter der Ausblick auf das Rheintal mit der Silhouette der Stadt Köln.
Im Gegensatz zu den beiden ersten Entwurfsskizzen zeigt dieser Entwurf eine sorgfältige Ausführung. Obwohl nur in einigen Teilbereichen mit Binnenstruktur gearbeitet wurde, erhält diese Komposition einen durch Lavierung erzielten malerischen Ausdruck.

Auch ein dritter aquarellierter Entwurf ist der Bildidee einer weiblichen thronenden Gestalt verpflichtet. Im Detail und in der kompositorischen Anordnung zeigt er jedoch eine veränderte Auffassung gegenüber den ersten Entwürfen (Kat. 56). Die im Zentrum der Komposition thronende Figur der "Germania" wird von Veit jetzt höher ins Bild gerückt. Wurde sie im ersten Entwurf en face dargestellt, so ist ihr Haupt jetzt nach links geneigt.

Das lange blonde Haar bekränzt jetzt Eichenlaub. Ein weiter reich verzierter Mantel umhüllt ihre Gestalt und fällt in schweren Falten auf den Thronsockel. Auch in diesem Entwurf hält sie in der Linken den Schild mit dem doppelten Adler, ihre Rechte umfaßt ein Schwert und weist auf ein auf ihren Knien liegendes aufgeschlagenes Buch. Zu ihren Füßen liegt die Kaiserkrone auf einem Kissen. Auch in diesem Entwurf ragt hinter der "Germania" der Stamm einer Eiche auf. Die Wappen, im zweiten Entwurf noch im Geäst der Eiche angebracht, erscheinen nun am Thronsockel. Die kompositorische Gestaltung des Hintergrundes weist in diesem Entwurf eine klarere Konzeption auf. Zu beiden Seiten des Thrones kann nun der Blick in eine entfernt liegende Landschaft schweifen; rechts vom Sockel befindet sich ein Gebirge mit Burgen, links davon der Rhein mit der Stadt Köln.
Die Konzeption dieses Entwurfes ist identisch mit dem Karton zum rechten Seitenbild (Kat. 57), sowie mit dem ausgeführten Fresko (Kat. 58). Der helle goldfarbene, innen leuchtend blau gefütterte Mantel der "Germania" unterstreicht im Fresko ihre kompositorische Dominanz. Diese Farbpalette bestimmt dann auch das Ambiente: Die goldene Kaiserkrone, verziert mit blauen Steinen, den rötlich-gelben marmornen Sockel, die bläulich schimmernde, in der Ferne liegende Landschaft, den blauen, von gelben Streifen durchsetzten Himmel sowie das gelbbraune Laubwerk. Dunklere Tonwerte, die sich im Stamm der Eiche und im Boden vor dem Thronsockel finden, unterstreichen die vertikalen und horizontalen Elemente der Komposition.
Zur Kaiserkrone, die der "Germania" zu Füßen dargestellt wurde, befindet sich in Mainz eine Studie (Kat. 59). Sie stellt, ebenso wie der Mantel der "Germania", eine genaue Wiedergabe der Krönungsinsignien dar.

Ein erster Entwurf zum linken Seitenbild der "Italia" hat sich im Städelschen Kunstinstitut erhalten (Kat. 6o). Auch hier ist im Zentrum der Komposition eine sitzende weibliche Gestalt

in einem langen Gewand dargestellt. Von ihrem mit Lorbeer bekränztem Haupt fällt ein langer Schleier auf einen Sockel, der ihr als Sitzfläche dient. In ihrer Rechten hält sie einen Stab mit dem dreifachen Kreuz. Die linke Bildhalfte zeigt Bäume und Buschwerk; die rechte Seite ist nicht ausgeführt worden.

Es ist möglich, daß dieser montierte Entwurf von Veit selbst zerstört wurde, weil ihm die Komposition nicht mehr zusagte. Zu vermuten ist jedoch in diesem frühen Entwurf zur "Italia" das Pendant zum zweiten Entwurf der "Germania". Die fast identische Figurenfindung beider Gestalten in Körper-, Arm- und Kopfhaltung und in der Gewandung unterstützen diese Annahme. Die zeichnerischen Mittel weichen jedoch voneinander ab. Im Entwurf zur "Germania" werden Binnenstrukturen durch Lavieren angedeutet; im Entwurf zur "Italia" wird mittels feiner Schraffurlagen modelliert.

Ein anderer fragmentarischer Entwurf zur "Italia" (Kat. 61) bleibt im Detail der ersten Komposition verhaftet. Die leicht kontrapostische Drehung der "Italia" im Frankfurter Entwurf erfährt in dieser zweiten Fassung eine konsequentere Durchgestaltung. Der Unterkörper ist in Frontalansicht wiedergegeben; Oberkörper und Kopf der "Italia" dagegen wurden kontrapostisch in das Bild gedreht.

Zwei Halbakt- und Armstudien aus dem Mittelrheinischen Landesmuseum können mit der Figurenfindung zur "Italia" in Zusammenhang gebracht werden (Kat 62, Kat. 63). Da die ersten beiden Studien keinen Aufschluß über die Gestaltung des linken fehlenden Armes geben, könnte die Armstudie (Kat. 63) zu einer möglichen Rekonstruktion dieser fragmentarischen Entwürfe beitragen. Zudem wäre hier einer der seltenen Fälle eingetreten, der zeigt, daß Veit, obwohl untypisch für seine Arbeitsweise, für die Figurenfindung auch Modellstudien heranzog.

Eine andere durchtrennte Skizze bleibt in der Figurenauffassung der "Italia" den ersten Entwürfen verpflichtet (Kat. 64). Unter- und Oberkörper sind in Frontalansicht wiedergegeben; das Haupt verbleibt in kontrapostischer Haltung. Die rechte, jetzt aufgestützte Hand hält ein Kreuz; die Linke liegt halbgeöffnet auf dem Schoß und umfaßt einige Zweige. Rechts am Bildrand ist in zarten Strichen eine entfernt liegende Landschaft angedeutet; unterhalb des Sockels weisen Architekturfragmente bereits auf die endgültige Formulierung dieser Bildzone hin.

Diesem frühen Kompositionsstadium zur "Italia" dürfte auch eine Gewandstudie Veits zuzurechnen sein (Kat. 65). Obwohl die Frontalität der sitzenden weiblichen Gestalt in dieser Studie noch gewahrt bleibt, kündigt sich in der voluminösen Draperie des Gewandes sowie in der angedeuteten Kopfhaltung bereits die modifizierte Auffassung des aquarellierten Entwurfes an (Kat. 66).

Dieser Entwurf zur "Italia" formuliert in der Komposition wie auch im Detail die endgültige Version des ausgeführten Freskos.
Die "Italia" thront auf einem ornamentalen Sockel, der Körper ist nach rechts gewandt. Das nach unten geneigte Haupt schmückt ein Schleier, bekränzt mit Lorbeer. Ihren rechten Arm stützt sie auf das päpstliche Kreuz; in der Linken hält sie einen Lorbeerreis. Um die Gestalt schmiegt sich ein üppiger Mantel. Ihr zu Füßen liegen antike Architekturfragmente, zwischen denen am rechten unteren Bildrand eine Agave emporwächst. Hinter ihr zeichnen sich gegen das Firmament Orange, Lorbeer, Zypressen und Pinien ab. Dahinter werden zu beiden Seiten des Sockels die Ruinen Roms sichtbar.

Der Karton zum Fresko des linken Seitenflügels (Kat. 67)

weicht von der endgültigen Version nur geringfügig ab. So wurden z.B. einzelne Früchte des Orangenbaumes im Fresko anders angeordnet.

Wie schon im Seitenflügel zur "Germania" wird auch der linke Flügel in seiner endgültigen Fassung im Fresko kompositorisch von der thronenden "Italia" beherrscht (Kat. 68). Hierzu trägt außer ihrer zentralen Position auch die Farbigkeit ihrer Gewandung bei. Im Seitenflügel zur "Germania" fand die Farbskala der Gewandung im Ambiente eine Resonanz; im Seitenflügel zur "Italia" klingt das dominierende Rot ihres Mantels nur noch in den hinter ihr befindlichen Orangen an. Die Architekturfragmente sind im linken Vordergrund braungrün gehalten, zur Bildmitte hin wird ihre Farbigkeit heller. Lorbeer-und Orangenbaum greifen noch einmal die dunkleren Tonwerte auf; das Grün der Agave, Zypresse und Pinie dagegen ist dem helleren Hintergrund verpflichtet. Der Himmel, am Horizont rötlichgelb, verdunkelt sich zum oberen Bildrand hin zu einem tiefen Blau, durchzogen von rötlichen Strahlen, die von der "Italia" zum rechten oberen Bildrand verlaufen.

Wie schon bei der Figurenfindung zur "Italia" kommt Veit im Verlaufe der Arbeiten am Fresko auch in der Darstellung ihres Antlitzes zu einer modifizieren Auffassung. Zwischen dem frühen en face Bildnis des ersten Entwurfes und der im strengen Profil ausgeführten "Italia" der endgültigen Version dürfte eine heute verschollene Bildnisstudie stehen (Kat. 69), die das leicht geneigte Antlitz der hier noch als "Roma" bezeichneten "Italia" im Halbprofil wiedergibt.
Eine andere Studie, auf der sich auch einige Handstudien finden, stellt das Antlitz, in der Haartracht jedoch noch der vorausgehenden Skizze verpflichtet, bereits im Profil dar. Auf der Rückseite dieses Blattes deutet sich dann schon in der nur im Kontur wiedergegebenen Kopfstudie die gelöste Haartracht der "Italia" im Fresko an (Kat. 71).

Die letztendlich im Fresko zum Ausdruck gebrachte Physiognomie der "Italia" dürfte auf ein"Bildnis einer Italienerin" zurückzuführen sein, von Veit wohl während seines Italienaufenthaltes ausgeführt (Kat. 72).

1.4. Das Transparent für das Bonifatius-Fest in Mainz

Eine der ersten Arbeiten Veits nach seinem Verlassen Frankfurts dürfte in Mainz ein Transparent zur Bonifatius-Feier im Jahre 1854/55 darstellen. Anlaß dieser Feier wird der elfhundertjährige Todestag des Bischof gewesen sein (754), sowie dessen Bedeutung für die Stadt Mainz: Im Jahre 746/47 übernahm Bonifatius das Bistum Mainz und machte es zur kirchlichen Metropole nördlich der Alpen.
Vor dem Hintergrund dieser Gegebenheiten bot sich die Thematik des Frankfurter Freskos für das Transparent an.
In den Aufzeichnungen Liebers wird eine Äußerung Veits erwähnt, die besagt, daß er dem Transparent für das Bonifatius-Fest in Mainz die erste Komposition des Frankfurter Freskos zugrunde legte (1).

Ein Vergleich des ersten Entwurfes (Kat. 39) mit dem Transparent, dessen Ausführung sich in einer Lithographie erhalten hat (Kat. 73), bestätigt diese Äußerung.
Während der gesamte mittlere Bereich des ersten Entwurfes zum Mittelbild im Bildaufbau sowie im Detail mit dem Transparent zu vergleichen ist, differieren die beiden Kompositionen in der Auffassung des linken und rechten Bildrandes.
Am rechten Rand des Transparentes hat Veit seine Vorstellungen aus dem Fresko realisiert; der linke Bildrand weist einen aktuellen Bezug zum Geschehen auf. Anstelle der Stadt Frankfurt visualisiert Veit die Silhouette des Mainzer Domes, hier noch mit der Mollerschen Eisenkuppel des Ostturmes, die im Jahre 1867 abgebrochen wurde.

Im Zusammenhang mit dem Frankfurter Fresko ist dieses Transparent an dieser Stelle von Interesse, da einige Entwürfe, die bisher als Vorarbeiten zum Fresko galten, dem späteren Mainzer Transparent zugerechnet werden müssen.

Das große Aquarell im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt dürfte dem Mainzer Transparent vorangestellt werden (Kat. 74), da es in der kompositorischen Anordnung der dargestellten Figuren diesem vollkommen entspricht. Geringfügige Modifikationen lassen sich in der Behandlung einiger Details erkennen, z.B. in der Physiognomie und Haartracht des knienden Jünglings am rechten vorderen Bildrand, in den beiden die Religion begleitenden Chorknaben sowie in der Figur der Poesie.
Abgesehen von der Tatsache, daß auch hier wieder am linken Bildrand die Umrisse des Mainzer Domes dargestellt werden und somit den lokalen Bezug zur Stadt Mainz herstellen, spricht auch die Bildgenese des Frankfurter Freskos gegen eine Einbeziehung dieses Aquarells in dessen Vorarbeiten.

Die ersten beiden Entwürfe zum Fresko zeigten eine kontinuierliche Entwicklung des dem Bildaufbau zugrundeliegenden Gedankens eines Prozessionszuges. Nicht ausgeführte Partien des ersten Entwurfes wurden im zweiten Entwurf ergänzt (vgl. Kat. 41). Der dritte Entwurf dagegen kündigte im Bildaufbau und im Detail entscheidende Veränderungen an, die dann im Fresko konkretisiert wurden (vgl. Kat. 42).
Im Frankfurter Aquarell werden im Vergleich dazu Elemente der ersten Entwürfe aber auch Elemente des ausgeführten Freskos übernommen. So entspricht die rechte Bildhälfte mit der Figur des heiligen Bonifatius und den ihn umgebenden Personen der Version des Freskos. Der linke und mittlere Bereich der Komposition greifen dagegen Vorstellungen auf, die in der bildgenetischen Entstehung gerade der genannten rechten Bildhälfte vorangingen, also bei deren Realisation von Veit bereits verworfen wurden.

Aufgrund dieser chronologisch voneinander abweichender Entwicklungsphasen in der Bildgenese kann davon ausgegangen werden, daß dieses Aquarell nicht im Zuge der Vorarbeiten zum Fresko, sondern später aus Kompositionselementen der Entwürfe zum Fresko und aus Kompositionselementen des Freskos selbst entstanden ist.

Eine Ölstudie Veits zum Mittelbild und den beiden Seitenflügeln, die sich im Frankfurter Städel erhalten hat (Kat. 75), scheint ebenso in die späte Mainzer Zeit zu fallen. Wie schon im Aquarell verbildlicht Veit am linken Bildrand die Silhouette des Mainzer Domes. Auch der Bildaufbau dieser Ölstudie läßt sich wie das Aquarell nicht in die Bildgenese des Frankfurter Freskos einbeziehen. Dem Frankfurter Aquarell im Kompositionsschema verpflichtet, zeigt diese Ölstudie nur in wenigen Details kleine Abweichungen.
In der Ausführung der beiden Seitenflügel folgt Veit dem Frankfurter Fresko. Ein Karton zur "Italia" fällt ebenso in die Mainzer Zeit. Gerade die Physiognomie der "Italia" zeigt mit der Ölstudie große Gemeinsamkeiten. Es könnte daraus geschlossen werden, daß auch für das Transparent die beiden Seitenflügel ausgeführt wurden.

Eine Entwurfsskizze in den Staatlichen Museen zu Berlin (Kat. 77) scheint dem Mainzer Transparent unmittelbar voranzugehen. Im Bildaufbau und Detail dem Frankfurter Aquarell verpflichtet, muß dieser quadrierte Entwurf für die Übertragung auf das Transparent erstellt worden sein. Die rechts unten befindliche Beschriftung besagt, daß dieses Blatt von Settegast nach einer Zeichnung Veits durchgezeichnet wurde. Die hier auf dem Entwurf erwähnte Zeichnung scheint mit dem Frankfurter Aquarell identisch zu sein.

Über den Verbleib des Transparentes ist heute nichts mehr zu

ermitteln. In den Aufzeichnungen Liebers findet sich die Äußerung Veits, daß das Transparent "jetzt verstaubt und zerrissen auf dem bisch (öflichen) Speicher (liegt). O daß doch alle diese Leute Vandal hießen!" (2)

1.5. Zur Deutung des Freskos

Der erste Entwurf Veits zum Fresko wurde von der Administration des Städelschen Kunstinstituts als zu katholisch verworfen. Da Veit zum Bonifatius-Fest in Mainz statt des Frankfurter Freskos das Kompositionsschema des ersten Entwurfes für das Transparent wählte, ist davon auszugehen, daß diese Komposition von allen Entwürfen zum Fresko für Veit von besonderer Bedeutung war.

Spahn berichtet in seiner Biographie über Veit, daß die Bedenken der Administration auf die Bestrebungen Veits zurückzuführen sind, im ersten Entwurf "die Geistlichkeit als Trägerin der Wissenschaft und die christliche Ehe als erste Lehrerin von Zucht und Sitte" hervorzuheben (1).
Ein Vergleich mit der Komposition des Freskos zeigt, daß neben diesen Vorbehalten noch andere für die Entscheidung der Administration, diesen Entwurf abzulehnen, von Bedeutung gewesen sein könnten.
In der kompositorischen Anordnung des Entwurfes erscheinen hinter der Gestalt der Religion die Personifikationen von Poesie, Rittertum, Musik und die drei Schwesterkünste Architektur, Malerei und Skulptur. Dieser formale Zusammenschluß dieser Bereiche unter dem Primat der Religion, hier erreicht durch das Kompositionselement eines Prozessionszuges, läßt parallel dazu auch einen gedanklichen Konnex erwarten. D.h., implizit liegt einem derartigen Kompositionsschema der Gedanke zugrunde, daß die Künste nur dann ihre Berechtigung ha-

ben, wenn sie der christlichen Religion dienen.
Durch die Auflösung dieses formalen Zusammenschlusses in einzelne über das Bild verteilte Personengruppen, legt Veit dem Fresko nicht nur eine andere kompositorische Ordnung zugrunde, vielmehr wird damit auch die Prägnanz der Aussage gemildert. Anstelle der ausschließlichen Inanspruchnahme der Künste für die christliche Religion wird jetzt für eine mögliche Verwendung der Kunst im Dienste der Religion plädiert.
Es ist anzunehmen, daß die Version dieses ersten Entwurfes hinsichtlich der Frage nach den Aufgaben resp. der Rolle der Kunst den Vorstellungen Veits gerechter wird.

Veit selbst hat für sein Fresko im Städelschen Kunstinstitut keine Erläuterungen hinterlassen.
Dagegen existieren von J.D. Passavant, mit Veit befreundet und mit einem der fünf Administratoren (Philipp Jakob Passavant) verwandt, zahlreiche Anmerkungen zum Fresko.
Eine erste Besprechung zum fertiggestellten Karton des Mittelbildes findet sich in der Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung vom 11. Mai 1836.
Ein gutes Jahr später, am 23. August 1837, nachdem das Fresko auch dem Publikum zugänglich gemacht wurde, folgen weitere Ausführungen zum Fresko, ebenfalls in der Frankfurter Ober-Potsamts-Zeitung (2). Eine weitere Erläuterung zum Fresko hat sich in einem Einblattdruck erhalten, der dem damaligen Besucher des Kunstinstituts möglicherweise zum Verständnis des Freskos an die Hand gegeben wurde (3).

Bei all diesen Erläuterungen Passavants zum Fresko kann davon ausgegangen werden, daß sie im Tenor den Auffassungen Veits entsprechen.
Diesen Erläuterungen zufolge stellt das Fresko in der Bildmitte die allegorische Figur der Religion dar, die mit ihrer Rechten auf die von einem Engel gehaltenen heiligen

Schrift hinweist und in ihrer Linken einen Palmzweig als Symbol des Friedens hält.
In der rechten Bildhälfte des Freskos veranschaulicht Veit in den dargestellten Personen in differenzierter Form die Reaktionen, die die Predigt des heiligen Bonifatius hervorruft: Während sich im alten Barden vorn im Bild Erschütterung und Verzweiflung, in der davoneilenden Priesterin Haß und Rachsucht und in den im Bildhintergrund dargestellten älteren männlichen Personen Zurückhaltung und Staunen widerspiegeln, kündigt sich in der Gruppe der Knaben und Mädchen bereits keimendes Vertrauen über das bisher nie gehörte Wort an.
Der gefällte Stamm der heiligen Eiche, Sinnbild für das vergangene heidnische Deutschland, sowie die neben dem Stamm aufschäumende Quelle, das beginnende neue Leben verkörpernd, greifen noch einmal diese unterschiedlichen Gefühlswerte symbolhaft auf.
In der Mitte und in der linken Hälfte des Freskos wird der Einfluß des Christentums auf die verschiedenen Bereiche der Künste und des Lebens verbildlicht. Als Repräsentanten von Wissenschaft und Kunst erscheinen zwei Klostergeistliche, in ihre Studien vertieft. Die bildenden Künste repräsentieren sich in der Gruppe der drei Schwesterkünste Architektur, Skulptur und Malerei. An die Architektur gelehnt und damit die Verbundenheit zu ihr andeutend, erscheint die Skulptur; zwischen beiden steht die Malerei, in einem Spiegel das Abbild des Himmels und der Erde betrachtend.
Die Bereiche der Dichtkunst, der Musik und des Rittertums manifestieren sich in der im Vordergrund stehenden Personengruppe, in ihrem kompositorischen Gefügecharakteristische Merkmale dieser offenbarend: Der mit Lorbeer bekränzte Dichter deutet in seiner Hinwendung zur Religion die Zusammengehörigkeit zu dieser an; die Gestalt des Ritters demonstriert im Abwenden des Kopfes ihre Verbundenheit mit dem tätigen Leben; in der im Halbschatten mehr schwebenden als stehenden Gestalt der

Musik wird ihre weniger begrenzte Natur veranschaulicht. Die Gruppe eines Lehrers mit drei Kindern am linken Bildrand verkörpert den Unterricht der Jugend, Voraussetzung für die Entwicklung aller Künste.

Die beiden Seitenflügel des Freskos mit den allegorischen Figuren der "Italia" und der "Germania" begrenzen den Ort des Geschehens, auf dem aus der gesunkenen antiken Welt die Kunst sich zu neuer Blüte entfaltet hat; sie verkörpern aber auch die geistliche Macht des Papsttums und die weltliche Macht des Kaisertums.
In der differenzierten Darstellung dieser beiden Seitenbilder veranschaulicht Veit die Charakteristika dieser beiden Gewalten: In der "Germania", umgeben von den Attributen des Kaisertums, artikuliert sich der weltliche Charakter kaiserlicher Gewalt; in der "Italia", die in tiefes Sinnen versunken dargestellt wurde, der geistliche Charakter kirchlicher Autorität.
Gerade anhand der Bildgenese zur "Italia" zeigte sich, wie sehr Veit darum bemüht war, diese Eigenschaften in einer adäquaten Bildform umzusetzen. Die anfänglich aufrecht sitzende, mit erhobenem Haupt dargestellte "Italia" entwickelt sich im Verlaufe der Vorarbeiten zu der dann endgültigen Version einer in sich versunkenen nach innen gerichteten Gestalt.

In der rechten Bildhälfte des Mittelbildes wird von Veit reale Historie wiedergegeben: die Missionstätigkeit des heiligen Bonifatius in Deutschland. Angesprochen wird hier ein bestimmter, determinierter Zeitabschnitt aus der Vergangenheit, in etwa der von 7oo bis 75o.
In der Bildmitte und der linken Bildhälfte realisiert Veit im Bildgeschehen eine andere, spätere Epoche aus der Historie. Er spielt hier auf kein bestimmtes geschichtliches Ereignis an, vielmehr dürfte hier generell die mittelalterliche Epoche

angesprochen sein, deren zeitliche Grenzen nicht genau zu fixieren sind.
Veit setzt also in dem Bildaufbau zwei nicht kontinuierlich miteinander verbundene Zeitabschnitte räumlich nebeneinander.
Aus dieser kompositorischen Anordnung des Freskos lassen sich bereits Schlüsse ziehen: Der formalen Trennung in eine linke und eine rechte Bildhälfte muß zum einen eine gedankliche entsprechen; zum anderen kann aus der Tatsache, daß beide Bereiche im Fresko durch einen gemeinsamen Aktionsraum vereint sind, wobei die Figur der Religion hier als bildkompositorisches Verbindungsglied fungiert, geschlossen werden, daß beiden Bereichen trotz aller trennenden Elemente ein gemeinsames zugrunde liegen muß.

In seinem Aufsatz "Ueber die christliche Kunst" räumt Veit jeder Epoche eine Periode der Blüte und eine des Verfalls ein. In der heidnischen Welt, wie auch im Christentum,läßt sich dieser Ablauf anhand ihrer Kunstwerke nachweisen. So erreichte die Periode des Verfalls immer dann ihren Höhepunkt, wenn das Heidentum seine ganze Macht aufbot, um das Christentum zu bekämpfen, oder aber, wenn bereits beseitigt geglaubte Elemente des Heidentums wieder aufgegriffen wurden. Im Gegensatz dazu sind die Perioden der Blüte immer mit dem Erstarken katholischen Bewußtseins verbunden (4).
In seinem Aufsatz "Der Schild des Achilles" formuliert Veit, "Und wie auch immer die Ansichten über ein immerwährendes Fortschreiten des Menschengeschlechtes laufen mögen, wie gern man sich dem schmeichelhaften Wahn hingibt, man gelange allmälig zu einer früher nie geahnten Höhe, und wir könnten im stolzen Bewußtsein unserer Größe lächelnd auf die Vergangenheit herabschauen - in der Kunst wenigstens müssen wir bescheideneren Gedanken Raum geben, in ihr erblicken wir ein beständiges Steigen und Fallen, eine periodische Ebbe und Fluth. Ihr scheint es eigen, in stetem Wechsel sich erst

bis zu einer gewissen Höhe emporzuheben, um dann nach kurzer Frist nur um so schneller wieder zu sinken" (5).

Diese beiden Extreme zeigen sich auch in dem Fresko. Während rechts im Bild die heidnischen Germanen die Periode des Verfalls versinnbildlichen, wird in der Bildmitte und links im Bilde die Periode der Blüte dargestellt. Die Figur der Religion, deren Funktion als kompositorisches Verbindungsglied schon hervorgehoben wurde, ist über diese formale Bestimmung hinaus diesen Aussagen zufolge jedoch auch von einer ideellen Bedeutung geprägt. Demzufolge bestehen zwischen ihrer Stärke und den einzelnen Perioden ein kausaler Zusammenhang. Dieser Zusammenhang ist es dann auch, der beiden Bereichen als einendes Element zugrundeliegt und ihnen einen gemeinsamen Bild- und Aktionsraum ermöglicht.

Es zeigt sich, daß das Verständnis Veits von Geschichte nicht in einem kontinuierlichen Prozeß liegt, der allmählich zu einer Vervollkommnung des Menschen führt, vielmehr ist dieser Prozeß von ständig sich wiederholenden Extremen geprägt. Es macht sich im Geschichtsverständnis Veits ein Prozeß der Generalisierung bemerkbar, der die politischen und sozialen Konflikte einer bestimmten Zeitepoche als ein sich immer wiederholender Kampf zwischen Gut und Böse interpretiert.
Während in den Äußerungen Veits die Perioden der Blüte und des Verfalls allgemein durch das Christentum und Heidentum definiert werden, erfahren sie im Fresko eine Präzisierung: Mit der Periode des Heidentums wird die Zeit der Missionstätigkeit des heiligen Bonifatius in Deutschland verbunden; mit der Periode des Christentums die von den Nazarenern allgemein idealisierte Epoche des Mittelalters.

Hinter dieser Präzisierung der Perioden, hier speziell die der christlichen, dürfte das Anliegen Veits verborgen sein,

die Vorbildlichkeit mittelalterlicher Kunst gerade im Hinblick auf die im Städelschen Kunstinstitut auszubildenden Künstler herauszustellen.

Es wird jedoch auch ein zeitbezogenes Anliegen Veits im Fresko sichtbar. Die Auswirkungen der französischen Revolution, der napoleonischen Neuordnung sowie der großen Reformen betrafen die katholische Kirche in Deutschland in starkem Maße; sie verlor an Herrschaft und Besitz. So bildeten sich in den zwanziger und dreißiger Jahren innerhalb der katholischen Kirche Bestrebungen heraus, an den Geist der vorrevolutionären Epoche anzuknüpfen, d.h. gegen Liberalismus und Zeitgeist Stellung zu beziehen.

In diese Bestrebungen, den Katholizismus in Deutschland zu neuer Stärke zu verhelfen, muß auch das Fresko im Städel gesehen werden, wobei zu beachten ist, daß im ersten Entwurf zum Fresko dieses Anliegen Veits weitaus zwingender zum Ausdruck gebracht wurde. Diese Intentionen werden auch in einem Schreiben Edward von Steinle's zum Ausdruck gebracht: "Veits Frescobild im Städelschen Institute: "die Einführung der Künste durch das Christentum", ist ein beredtes, hoffentlich für noch weithinliegende Zeiten sprechendes Zeugniß dieser Zeit, in welcher der Gedanke der Vergangenheit es vermochte, auf dem Gebiete des geistigen Lebens, in Kunst und Poesie, den Riß zu überdecken, welchen die Glaubensspaltung gerissen und dadurch einem großen Theile unseres deutschen Volkes den Genuß der kunstreichsten Epoche unserer Culturgeschichte mit grauer Tünche überzogen hatte. Mehr noch als Veits Freskobild bildet die Bestellung des Overbeckschen "Triumph der Künste durch die Religion" einen Beweis für die damals in Frankfurt herrschende Geistesrichtung: das Erkennen des Bindenden unter den getrennten Confessionen, gefördert durch das kluge Auftreten des katholischen Theiles, nicht zu drängen und zu treiben, sondern durch die in der Kunst gegebenen Mittel zu reden und anzuziehen und so die Irrenden und Zweifelnden zur Wahrheit hinzuführen" (6).

2. Die Fresken im altdeutschen Saal, in den Antikensälen sowie das Freskenprojekt im Treppenhaus des alten Städelschen Instituts

Neben dem Fresko im Hauptsaal des neuerbauten Seitenflügels hatte Veit im alten Städelschen Institut den altdeutschen Saal sowie zwei Antikensäle mit Fresken geschmückt. Entwürfe zum Treppenhaus, für die er die Darstellung eines Hephästäenfestes vorgesehen hatte, gelangten über das Stadium der Planung nicht hinaus.

2.1. Die Fresken des altdeutschen Saales

Der altdeutsche Saal im Städelschen Kunstinstitut enthielt vor allem niederländische und neudeutsche Gemälde. Für die Decke dieses Saales hatte Veit an den Schmalseiten die "Allegorischen Gestalten der Architektur, Plastik und Malerei" und "Die auferwachende Kunst" sowie in denumgebenden Ornamenten zwölf Köpfe bedeutender Maler gewählt. Alle figürlichen Teile wurden von Veit ausgeführt; die Ornamente stammten von dem Dekorationsmaler Dieckert (1).
Diese Fresken wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört.

Zu den "Allegorischen Gestalten der Architektur, Plastik und Malerei" haben sich ein aquarellierter Entwurf (Kat. 78), eine quadrierte Entwurfsskizze (Kat. 79) sowie der Karton zum Fresko (Kat. 80) erhalten (2).
Aquarell und Karton sind in ihrer Konzeption vollkommen identisch. Ebenso zeigt der quadrierte Entwurf im Vergleich dazu keinerlei Veränderungen in der kompositorischen Gestaltung. Der Karton und das Aquarell sind bis ins Detail sorgfältig ausgeführt; der quadrierte Entwurf gibt das Dargestellte im Kontur wieder.

Die Entwürfe zeigen in einem Spitzbogen die drei weiblichen Gestalten Architektur, Plastik und Malerei vor einer basilikalen Architektur. In der Mitte dieser Gruppe wird die Gestalt der Architektur durch einen Bauplan ausgewiesen, den sie in ihrer Linken hält. Sie erscheint dem Betrachter frontal zugewandt. Links von ihr steht die Gestalt der Malerei, gekennzeichnet durch eine Palette, die sie in ihrer Linken hält. Sie ist der Architektur zugewandt dargestellt, der sie zudem ihre Hand, als Hinweis auf ihre enge Zusammengehörigkeit, reicht. Rechts von der Architektur wurde die Gestalt der Plastik, durch einen Meißel gekennzeichnet, dargestellt. Sie erscheint der Architektur zugewandt; ihre Blicke sind beziehungsvoll aufeinander gerichtet, auch hier die Verbundenheit dieser Beiden demonstrierend.
Alle drei weiblichen Gestalten sind in großzügige Gewänder gekleidet. Von ihren Häuptern fällt langes Haar, geschmückt mit Lorbeer. Über ihren Häuptern erscheinen Feuerzungen, in deren obersten Bereich ein zarter Sternenkranz angedeutet ist.
Veit scheint hier auf Anregungen aus der christlichen Ikonographie zurückgegriffen haben, gehören doch derartige über den Häuptern dargestellte Feuerzungen zum Repertoire der Bilder mit der Ausgießung des Heiligen Geistes. Damit wird, wie schon im Fresko "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum",die enge Beziehung der Künste zum Christentum hervorgehoben und der Überzeugung Ausdruck verliehen, das die wahre künstlerische Inspiration immer göttliche Eingebung sei.
Die seitlich der Figurengruppe angebrachten Wappenreliefs veranschaulichen, wie auch schon in dem großen Fresko, das für das Gedeihen der Künste notwendig gute Einvernehmen zwischen Kaiser und Kirche.

Zum Fresko der anderen gegenüberliegenden Schmalseite, das "Die auferwachende Kunst" beinhaltet, haben sich ein Aquarell

und eine Entwurfsskizze erhalten.
Das Aquarell (Kat. 81) zeigt in einem Spitzbogen eine zwischen antiken Architekturfragmenten sitzende weibliche Gestalt, angetan mit einem roten Gewand und einem weißen Oberteil. In ihrer Linken hält sie einen Lorbeerzweig. Der Körper erscheint dem Betrachter frontal zugewandt; ihr Haupt ist auf einen neben ihr erscheinenden schwebenden Engel gerichtet. Dieser hält in seiner Linken einen Palmzweig, die Rechte ist im Redegestus nach oben gerichtet. Sein blaues Gewand setzt sich wirkungsvoll von den hinter ihm befindlichen weißgelben Wolken ab. Der Bildhintergrund ist in einem tiefen Blau gehalten.
Wie schon in dem gegenüberliegenden Fresko der "Drei allegorischen Gestalten" erscheint auch über dem Haupt der "Erwachenden Kunst" die helle Flamme göttlicher Inspiration.
In der kompositorischen Gestaltung ist dieses Fresko ganz dem Typus einer Verkündigung verpflichtet.
Eine erste Skizze dazu hat sich im Frankfurter Städel erhalten (Kat. 82). Im flüchtigen Kontur deutet sie bereits die Fassung des Aquarells an. Sie zeigt aber auch die ursprüngliche Absicht Veits, die Personifikation der erwachenden Kunst mit gesenktem Haupt ins Bild zu setzen.

2.2. Die Fresken in den Antikensälen

Von den Fresken in den Antikensälen, in denen sich Gipsabgüsse antiker Bildwerke befanden, haben sich vier mythologische Darstellungen erhalten.
Veit hatte sie für die Decke eines Saales vorgesehen, wovon je eine an jeder Seite der Decke angebracht war. Die Zwischenräume waren mit Ornamenten verziert, die ebenfalls von Dieckert angefertigt worden waren (1).

Diese vier Darstellungen (Kat. 83: "Prometheus", Kat. 84: "Thetis bestellt bei Hephästos Waffen für Achill", Kat. 85: "Dädalus und Ikarus", Kat. 86: "Athena bei der mit Webereien beschäftigten Penelope") im Stil rotfiguriger griechischer Vasenmalerei, befassen sich mit solchen Gestalten und Szenen, die auf die künstlerische und erfinderische Kraft des Menschen verweisen (2).
Kritische Stimmen zu diesen Fresken, die in ihnen eine Abschweifung Veits in das Heidentum sahen (3), scheinen doch etwas verfehlt, da es in diesem Fall gegeben erschien, Fresken und präsentierte Objekte aufeinander abzustimmen.
In diesem Zusammenhang sei auf eine Äußerung Veits verwiesen, die auch in der vorchristlichen Kunst eine Emanation Gottes sieht: "Und da der Geist dessen, durch den alle Dinge erschaffen wurden, von Anbeginn in lebendiger Thätigkeit auf mannigfaltige Weise sich kundgab und mittheilte, so könnte man mit Fug und Recht sagen, daß es im Grunde genommen nie, selbst in der Vorzeit, ehe Christus auf Erden erschien, eine der höheren Weihe entsprechende Kunst gab, die nicht als eine Emanation von ihm, im weitesten Sinne wohl auch als eine 'christliche' zu bezeichnen wäre" (4).

Während die Fresken eines Antikensaales schon im Jahre 1907/1909 nicht mehr zugänglich waren, wurden die beschriebenen Fresken im Zweiten Weltkrieg zerstört (5).
In der Mitte der Decke, an der sich diese vier mythologischen Darstellungen befanden, hatte Veit ein kreisrundes Feld für eine Darstellung des Schildes des Achill nach Homer (Ilias XVIII, 478 - 608) vorgesehen. Es ist später herabgefallen und durch ein Oberlicht ersetzt worden.
Eine mit Gold gehöhte Federzeichnung im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt (Kat. 87) sowie eine Lithographie im Mittelrheinischen Landesmuseum in Mainz (Kat. 88) haben sich dazu erhalten.
In seinem Vortrag "Der Schild des Achilles" aus dem Jahre 1853,

in dem sich Veit mit der bildenden Kunst und ihren Grenzen befaßt, unterstreicht er die Unvergleichlichkeit dieser Schilderung, die die Künstler geradezu ermutigt, diesen Schild dem Dichter nachzubilden. "Das Gedicht zerfällt nämlich offenbar in drei große Massen oder Kreise. In dem ersten die Beschäftigung der Städte, beginnend mit dem Hochzeitszug, dann der Rechtshandel auf dem Markt und endlich der Krieg. Zweitens, zweiter Kreis, die Beschäftigung des Landlebens, Ackerbau und Viehzucht, Weinlese. Drittens, ein fröhliches Fest mit Gesang und Tanz. Den Mittelpunkt des Schildes bildet die alles erleuchtende Sonne nebst den Himmelszeichen, die den Wechsel der Jahreszeiten andeuten, und das Ganze wird am Rande durch das Meer umschlossen" (6).

Diese drei Kreise hat Veit seiner Komposition zugrundegelegt. Auf dem äußeren Kreis erscheint das städtische Leben mit dem Hochzeitszug, dem Rechtshandel und der kriegerischen Belagerung. Im zweiten Kreis wird das ländliche Leben in seiner ganzen Vielfalt dargestellt. Im inneren Kreis versinnbildlicht er das kretische Fest. Im Zentrum der Komposition erstrahlt eine Sonne umgeben von den Himmelszeichen; den äußeren Rand der Darstellung beschließt das durch Wellenlinien stilisierte Meer.

Schon Flaxman hatte diese Dichtung Homers zu einer Darstellung inspiriert. Während sich bei ihm alle Bereiche der Dichtung in einem Kreis entfalten, lassen sich doch im Detail Analogien zu der Komposition Veits feststellen. Möglicherweise hat Veit die Arbeit dieses Künstlers bei der Gestaltung seines Schildes vor Augen gehabt (7).

2.3. Die Entwürfe zum Treppenhaus

Die Entwürfe zum Treppenhaus des alten Städelschen Kunstinstituts wurden nicht ausgeführt.
Geplant war die Darstellung eines Hephästäenfestes, das die Griechen zu Ehren der Kunstgötter zu veranstalten pflegten.

Zu diesem Vorhaben existieren zahlreiche Entwürfe von Veit. Ob er eine oder mehrere Szenen dieses Themas vorgesehen hatte, läßt sich heute nicht mehr schlüssig beantworten.
Ein Blatt aus dem Mittelrheinischen Landesmuseum zeigt zwei übereinander liegende Skizzen zu diesem Gegenstand (Kat. 89). Es erscheint möglich, daß eine derartige Kompositionsanlage für das Treppenhaus beabsichtigt war.
Im oberen Bereich dieses Entwurfes wird in sehr flüchtigen Linien eine "Verteilung der Fackeln" angedeutet. Darunter befindet sich im flüchtigen Kontur die Darstellung eines"Fackellaufes". Die Rückseite dieses Blattes zeigt noch einmal einen Entwurf zur "Verteilung der Fackeln". Ein Genius verteilt von einem Podest herab an fünf Knaben Fackeln (Kat. 9o).

Zum"Fackellauf" haben sich mehrere Versionen erhalten. In der kompositorischen Gestaltung greifen sie auf die Fassung aus Kat. 89 zurück. In den unterschiedlichsten Variationen formuliert Veit hier den Wettkampf zweier Jünglinge sowie die Reaktionen des zuschauenden Volkes.
Eine Federzeichnung aus dem Städel in Frankfurt (Kat. 96) scheint den Endpunkt einer Reihe von Entwürfen (Kat. 91, 92, 93, 94 und 95) zu markieren.
Im Bildvordergrund dieser Federzeichnung sind drei am Wettkampf teilnehmende Jünglinge dargestellt. Am rechten vorderen Bildrand blickt ein Jüngling mit erloschener Fackel auf zwei noch im Wettkampf befindliche Teilnehmer, von denen der am linken Bildrand gefallene Jüngling zu dem noch laufenden Wett-

kämpfer emporblickt. Die dahinter liegende Bildzone zeigt in der rechten Hälfte das den Wettkampf verfolgende Publikum. Im Hintergrund öffnet sich am rechten Bildrand eine Landschaft mit Tempelanlagen; am linken Bildrand haben sich Personen um ein Säulenmonument versammelt.
Zwei andere Fassungen zum selben Thema haben sich in Mainz erhalten (Kat. 97 und 98). Auch sie setzen sich mit dem Wettkampf zweier Jünglinge auseinander und skizzieren am Rand flüchtig die teilnehmenden Zuschauer. (1).

Veit, der ja auch die vorchristliche Epoche im weitesten Sinne als eine christliche interpretierte, mag in der modifizierten Gestaltung der um die brennenden Fackeln bemühten Jünglinge an eine Parallele zu dem Gleichnis der "Klugen und törichten Jungfrauen" gedacht haben.

3. Das Freskenprojekt für den Berliner Dom

"Den als Architekturentwerfer dilettierenden Kronprinzen und nachmaligen König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen begleiteten durch sein ganzes Leben Neu- und Umbauplanungen zum Berliner Dom" (1).

Bereits sein Vater Friedrich Wilhelm III. hatte sich mit Domplanungen beschäftigt, die aber vom Kronprinzen verworfen wurden. Statt dessen spielte dieser seit Beginn der zwanziger Jahre mit der Idee eines Domneubaues.

Bereits der erste basilikale Domentwurf von K.F. Schinkel aus dem Jahre 1827 war mit einer großen Nischen-Malerei projektiert. Der erste Stülersche Entwurf von 1842 und auch sein zweiter Plan greifen auf das Schinkelsche Vorbild zurück und beziehen eine Altarnische in die Planungen mit ein.

Überlegungen des Königs zum Programm der Nischendekoration gehen auf das Jahr 1845 zurück, dem Zeitpunkt des Dombaubeginns. Über die Auftragsvergabe und Ikonographie der zu freskierenden Nische zeugenmehrere Schreiben von Karl-Maria von Radowitz, der bei diesem Projekt dem König beratend zur Seite stand.
In einem Schreiben vom 29. August 1845 wurde Cornelius gebeten, einen Entwurf entsprechend den königlichen Vorstellungen anzufertigen. Diese lauten: "Der Gegenstand der Darstellung kann im allgemeinen bezeichnet werden als: das Harren der Creatur auf den Moment des Weltgerichtes. Die Aufgabe unterscheidet sich von den Darstellungen des Letzten Gerichts dadurch, daß nicht dieses selbst, sondern der vorübergehende Moment auszudrücken ist, derselbe, der bis zu dem verborgenen Ende der Zeiten für das jetzige und alle kommenden Geschlechter zugleich ein stets gegenwärtiger ist. Der obere Halbkreis zeigt das Empyräum, erfüllt von den neun Chören der himmlischen Heerscharen. In dessen Mittelpunkte der Heiland als der Erste und Letzte, als Der, der da ist, der da war und der da kommt. Er thront auf den Flügeln der Cherubim, der vier mystischen Tiere der Vision Ezechiels, beide Arme ausgestreckt und die Wundmale zeigend, das Blut des Lammes, in welchem Tod und Hölle überwunden wird. Von seinem Thron gehen die sieben Fackeln aus, in denen die sieben Geister Gottes abgebildet sind (Offenbarung 4/5). Zunächst unter dem Sitze des Herren zur Rechten kniet anbetend die Jungfrau Maria, ihr gegenuber der Engel, der die Posaune des Weltgerichtes hält, die Augen auf Christus gerichtet, des Winken gewärtig, um die Lebendigen und die Toten vor dem Stuhl des Richters zu rufen. In fünf Zonen oder horizontalen Schichten folgen abwärts in der ganzen Breite des Bildes: die Apostel und Evangelisten, den auf Christum deutenden Täufer in der Mitte, dann die Propheten, ferner die Väter des Alten Bundes, die Märtyrer des Neuen Bundes, endlich die Bekenner aller christlichen Zeiten. Eine Wolkenschicht sondert die triumphierende Kirche von der streiten-

den. Diese wird durch das lebende Geschlecht dagestellt: Hof, Staat und Geistlichkeit, der König und sein Haus in der Mitte, umgeben von allen Klassen seiner Untertanen. Alle im unverwandten Aufblick nach dem Herren, des Posaunenschalles harrend, bei dem die Toten auferstehen, das Geschlecht aber, welches dazu bestimmt ist, diesen Augenblick zu erleben, sofort verwandelt werden wird. Engel steigen auf und nieder zwischen dem Throne Gottes und der Wolkenschicht, Seinen Willen auf Erden auszuführen. Die Aufgabe der Anordnung wird es sein, durch Perspektive und Farbenstimmung dem Throne Christi, diese Sendboten und die Bewohner der irdischen Welt in eine und dieselbe Vertikalfläche zu bringen. Gegen diesen Vordergrund bilden die fünf Zonen der triumphierenden Kirche den Mittelgrund, die himmlischen Heerscharen aber, die Wölbung innerhalb des Halbkreises erfüllend, gehen in ungemessene Tiefen zurück" (2).

In diesem Schreiben wird Cornelius darauf aufmerksam gemacht, daß auch Overbeck, Veit und Steinle um Entwürfe gebeten worden seien. Während Overbeck den Auftrag ablehnte (3), folgen Steinle und Veit in ihren Entwürfen den königlichen Vorstellungen.

Veit, der an seinem Entwurf den ganzen Sommer 1847 gesessen hatte, unterteilt seine Komposition in einen himmlischen und einen irdischen Bereich (Kat. 99). In der oberen Mitte des himmlischen Bereiches erscheint Christus, auf dem aus den apokalyptischen Tieren gebildeten Thron. Seine Wundmale zeigend, hält er seine Arme ausgestreckt nach oben. Unterhalb von ihm kniet zu seiner Rechten Maria; ihr gegenüber sitzt der Engel mit der Posaune des Weltgerichts. Vor dem Thron steht Johannes der Täufer, mit seiner Rechten auf Christus weisend. Unterhalb des Thrones kauern in einer aus Wolken gebildeten Nische die Propheten Hennoch und Elias. Um diesen Thron versammeln sich die himmlischen Heerscharen, deren un-

tere amphitheatralisch geordnete Reihe links von Petrus und rechts von Paulus flankiert wird. Zwischen der himmlischen undirdischen Ebene vermitteln sechs schwebende Engel.
Der untere Bereich der Komposition, die Zone der Erde, unterteilt sich bildkompositorisch in drei waagerechte Ebenen. In der obersten Ebene erscheint im Zentrum der Komposition der auf dem Thron sitzende König Friedrich Wilhelm IV., neben ihm Königin Elisabeth. Oberhalb des Thrones befindet sich der preußische Adler, zu seinen Seiten die Figuren der Liebe und der Gerechtigkeit. Die Mitglieder des königlichen Hauses umstehen resp. sitzen in einem Halbkreis um den Thron. Rechts und links des Thrones erscheinen Vertreter der Kirche und des Heeres.
In der mittleren Ebene wurden von Veit unterhalb des Thronpodestes auf zwei flankierenden Bänken Künstler und Gelehrte dargestellt. Lt. Spahn hatte Veit auf einem Vorentwurf die Bibelsprüche "Sie werden freien und sich freien lassen", "Im Schweiße deines Angesichts sollst du dein Brot essen" und "Es ist Gesetz dem Menschen zu sterben" (4) angebracht.
In Analogie zu diesen Zitaten wird die untere Ebene des Entwurfes gestaltet. Die links untere Hälfte ist dem Zitat "Sie werden freien und sich freien lassen" gewidmet: Pointiert realisiert in der männlichen und weiblichen Gestalt, einander die Hände reichend. Das Motto des zweiten Bibelzitates bestimmt den mittleren unteren Bereich: Ein säender Knabe auf einem Acker, eine Frau mit einem sie umschlingenden Kind Pflanzen steckend, ein weiterer Knabe mit bekränztem Haupt einen Baum begießend. Rechts nähert sich aus dem Hintergrund ein Trauerzug, vorne wird von einem Mann ein Grab ausgehoben: In ihrer Darstellung zeigt sich die Objektivierung des Zitates "Es ist Gesetz dem Menschen zu sterben".

Lt. Spahn sollen sich zu diesem Freskenprojekt einige Entwürfe

aus dem Nachlaß Veits im Mittelrheinischen Landesmuseum erhalten haben (5).
Bereits Schümann weist in seiner Monographie über den Berliner Dom nach, daß diese Entwürfe in keinem Zusammenhang mit der "Erwartung des Jüngsten Gerichts" stehen. Die Vorstellungen des Königs waren derartig eng umrissen, daß den Künstlern wenig Freiheit bei der Konzeption ihrer Entwürfe blieb.
Die von Spahn erwähnten Entwürfe spiegeln daher auch ein völlig anderes Konzept wider: Die Aufschrift des einen Entwurfes (Spahn, Abb. 72) "Domus Jacob venite" bezieht sich auf das "Gericht über das abgöttische Israel", das vom König gerade nicht gewünscht wurde (6). Ebenso müssen die anderen von Spahn erwähnten Entwürfe wohl eher diesem Themenkreis zugeordnet werden. Auch drei Studien aus dem Hessischen Landesmuseum in Darmstadt, die in der dortigen Graphischen Sammlung dem Gegenstande des "Jüngsten Gerichts" zugeordnet werden, sind mit dem Berliner Projekt nicht in Einklang zu bringen.
Zwei dieser Studien, im spontanen und schwungvollen Kontur und mit stark modellierender Binnenstruktur wiedergegeben, lassen sich analog der Ausführung und des dargestellten Sujets eher dem Themenkreis der von Spahn erwähnten Entwürfe zuschreiben (7).
Eine weitere Studie aus der Graphischen Sammlung des Hessischen Landesmuseums, "Christus als Weltenrichter" vorstellend, muß ebenso als Vorentwurf zum Freskenprojekt für den Berliner Dom ausgeschlossen werden, da auch sie entgegen den Vorstellungen des Königs ausgeführt wurde. Auch lassen die zart im unteren Bildfeld konturierten, alternierend dargestellten Tondi- und Bogenöffnungen darauf schließen, daß es sich hierbei um ein anderes Projekt handeln muß, da im Entwurf Stülers eine derartige Öffnung der Nischenarchitektur nicht vorgesehen war (8).

Sowohl der Entwurf Steinles als auch der von Veit wurden vom

König verworfen. Ein Schreiben Alexander vom Humboldts vom 7. April 1853 an Cornelius benennt die Gründe: "Nach der Tafel hatte ich ein praktisches Gespräch. Der König wünscht, daß Sie, treurer Freund und Ordenskollege, das in Rom für ihn unternehmen, was Ihnen am meisten zuspricht, sei es der fünfte Karton, sei es das Altarblatt. Es war aber deutlich, daß er das Altarblatt vorzieht, weil der die beiden schon vorhandenen Entwürfe (von Veit und Steinle) schlechterdings nicht möge, nicht brauchen könne. Der Teil der Familie, eine bloße Nebensache, sei viel zu bedeutend gemacht" (9).

Die Hervorhebung der Hof- und Standespersonen in den Entwürfen Veits und Steinles schien dem König nach 1848 nicht mehr angebracht.
Aber auch der Entwurf von Cornelius (1o), im Jahre 1856 vollendet, der diesen Aspekt der königlichen Vorstellungen in die unterste Zone der Komposition verlagert, kommt letztendlich, wie der Dombau selbst, nicht zur Ausführung.

Seit 1848 blieb das Gebäude in den Fundamenten stecken. Der von Raschdorff am Ende des Jahrhunderts errichtete Zentralbau übernimmt zwar das Motiv der zentralen Nische; diese blieb jedoch, da in der architektonischen Gestaltung Fensteröffnungen hinzukamen, für Freskenschmuck ungeeignet.

V. Kunsttheorien in der Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts

1. Das Fresko als Ausdruck idealistischer Malerei

Die Ausführungen zum Freskenwerk Veits veranschaulichten den programmatischen Charakter seiner Werke.
In ihnen offenbart sich ein nazarenisches Anliegen: Die Kunst aus ihrer Autonomie in eine weitgehende Bedingtheit zurückzuführen.
J.D. Passavant, der die nazarenischen Positionen in seiner Schrift "Ansichten über die bildenden Künste ..." darstellt, schreibt 182o: "Wie nun in Deutschland durch ein strenges, doch gütiges Schicksal, ein großes volksthümliches Interesse im Volke ist erweckt worden, und manchem braven Jünglinge das Streben nach etwas Tüchtigem in die Brust gelegt hat: so ist auch bei vielen Jüngern der Kunst diese Gesinnung herrschend geworden. Nicht zum bloßen Spielwerk und dem Kitzel für die Sinne soll die Kunst mehr angewendet werden; nicht bloß zur Ergötzung und Prachtliebe geehrter Fürsten oder schätzenswerther Privatpersonen: sondern hauptsächlich zur Verherrlichung eines öffentlichen Lebens" (1).

Daß gerade die Freskomalerei als geeignetes Mittel angesehen wurde, dieses Anliegen nazarenischer Kunst zu verwirklichen, zeigte sich schon in dem Schreiben von Cornelius an Josef Görres. Das zeitgenössische Verdikt, in Cornelius den Neubegründer der Freskomalerei zu sehen, war eine Folge dieses berühmt gewordenen Briefes. Auch angesichts der Tatsache, daß um 18oo bereits in Italien und vor allem in den Alpenländern Fresken ausgeführt worden waren, wurde das Verdienst allein ihm zugesprochen (2).

Büttner weist in seiner Monographie über Cornelius nach, daß dieses Urteil nicht aus der Erneuerung der Maltechnik, sondern vielmehr aus der Wiederbelebung der monumentalen Wandmalerei im Sinne der italienischen Renaissance resultierte (3).
Indem Cornelius allein dem Fresko, also der monumentalen Komposition, die Funktion zugesteht, einen wesentlichen Beitrag zur nationalen Erziehung zu leisten, stellt er Bildnorm und Wirkungskraft des Freskos in einen kausalen Zusammenhang. Wie wird dieser Zusammenhang begründet?

In den zeitgenössischen Diskussionen definieren sich die Stilnormen der Freskomalerei aus dem Vergleich mit der Ölmalerei.
J.D. Passavant bestimmt den Gegensatz von Fresko- und Ölmalerei 1837 wie folgt: "Ueber die Frescomalerei selbst ... dürfte die Bemerkung noch als angemessen erscheinen, daß sie nicht wie ein Oelgemälde zu beurtheilen ist und andere Forderungen an dieselbe zu stellen sind. Die großen Flächen, welche dieser Art der Malerei gewöhnlich angewiesen werden, geben nicht nur Raum zu weitläufigen Compositionen, sondern auch Gelegenheit, in einem Cyclus von Darstellungen eine Folge von Gedanken zu entwickeln, wie dieses in einem auf sich beschränkten Oelbilde nicht ausführbar ist. Dagegen ist von einer Frescomalerei nicht zu verlangen, daß sie in der Ausführung denselben Grad der Vollendung, daß sie eine gleiche Tiefe der Färbung erreiche, wie die Malereien in Oel; denn die Schnelle, mit welcher im Fresco gearbeitet werden muß, läßt nur einen geringen Grad der Vollendung zu" (4).

Hier zeigt sich, daß für die Gegensätzlichkeit von Fresko- und Ölmalerei formale Kriterien bstimmend sind. Dem Fresko werden große Flächen zugesprochen, die Ölmalerei ist räumlich begrenzt.
Wie schon bei Passavant läßt sich auch in anderen zeitgenös-

sischen Stellungnahmen das Bemühen erkennen, die Beschränkung der Formmittel beim Fresko aus der architektonischen Gebundenheit her zu definieren.
Ernst Förster sieht in einer analogen Betrachtungsweise von Fresko- und Ölmalerei einen materiellen und einen ideellen Irrtum: Der materielle Irrtum basiert auf der Negation der technischen Eigenarten; der ideelle Irrtum beruht auf der Nichtbeachtung der unterschiedlichen Bestimmungen beider Gattungen. Während ein Ölgemälde für Förster ein in sich abgeschlossenes Ganzes bedeutet, seinen Zweck in sich findet und die Mittel demgemäß frei wählen kann, muß die Freskomalerei gemäß ihrer Eingebundenheit in die Architektur ihre Formmittel derart wählen, daß der Einklang zwischen Architektur und Malerei gewahrt bleibt (5).

Unter diesem Zusammenwirken von Architektur und Freskomalerei wurde nicht die malerisch fortgeführte Trivialräumlichkeit barocker Wandmalerei verstanden, aus dieser Tradition hatte sich bereits Mengs mit seinem Deckenfresko des "Parnaß" in der Villa Albani gelöst, es bezog sich vielmehr, wie aus den Erörterungen Försters ersichtlich, zum einen auf die malerischen Ausdrucksmittel wie Verteilung von Massen, Farben etc., zum anderen implizierte es das Zusammenwirken verschiedener Künste an einem Werk, getragen von einem gemeinsamen Geist und einer gleichgestimmten Kunstauffassung. Dahinter verbirgt sich die gerade im 19. Jahrhundert wieder aufkeimende Idee eines Gesamtkunstwerks.
Entscheidend für das Fresko ist also"die Bestimmung des Werks und sein Zusammenhang mit der ganzen Umgebung die darin ausgesprochene Idee so mächtig hervorheben, daß die Darstellungsmittel, um der idealen Wirkung keinen Eintrag zu thun, sich möglichst unterordnen müssen" (6).

Diese Auffassung, die der Freskomalerei das Primat des Gedankens, der Ölmalerei dagegen das der vollendeten Ausführung zu-

billigt, zeigt sich auch in den Ausführungen J. Felsings anläßlich einer Ausstellung der beiden Kartons Veits zur "Italia" und "Germania": "Die Freskomalerei soll ihrer Natur nach in der Art darstellen, welche gewöhnlich mit dem Worte historischer Styl bezeichnet wird. Das heißt, sie soll mit Uebergehung aller bloß auf das Auge wirkenden Nebensachen und Eigenschaften der Erscheinungen, ihren Gegenstand in seinen geistigen Beziehungen auffassen und das Detail der Darstellung nur in so ferne entwickeln, als es zum Charakter des Ganzen erforderlich ist. Aber sie soll nicht die Einzelheiten der Natur um ihrer eignen Schönheiten willen ausmalen. Dieses überläßt sie der Oelmalerei, und es wird auf seiner niedrigsten Stufe durch das Wort Genre-Malerei bezeichnet" (7).
Aus dieser Einschätzung heraus wird die Genremalerei als objektiv, die Freskomalerei als subjektiv oder ideell eingeschätzt, da "das durch sie Dargestellte keinem bestimmten Gegenstande nachgebildet, sondern direct aus den geistigen Verhältnissen des Künstlers selbst entsprungen ist. Ihr größtes Verdienst ist die Schönheit und Erhabenheit der dargestellten Idee".

Es zeigt sich, daß die Beschränkung der malerischen Mittel nicht als negativ beurteilt wird, vielmehr erweist sie sich als notwendig, da allein durch die Konzentration auf das Wesentliche der Maler auf das geistig Bedeutende hinweisen kann, d.h., erst durch den Verzicht auf eine realistische Wiedergabe der Natur wird das Bedeutende, die Idee, darstellbar. Obwohl nicht ausdrücklich formuliert, verbirgt sich hinter diesen Aussagen ein qualitatives Urteil: Das Fresko wird aufgrund seines tranzendenten Charakters höher eingestuft als die lediglich sinnliche Eindrücke abbildende Ölmalerei.

Wenn jedoch Friedrich Theodor Vischer, einer der einflußreichsten Ästhetiker der Jahrhundertmitte in Deutschland, das

Fresko als die "Mutter eines großen Styles" bezeichnet, in dem die Geschichte zu verallgemeinern, zu erhöhen und "von dem Nexus der nächsten Wirklichkeit zu trennen" ist (8), seine Einschätzung des Freskos daher in Analogie mit den zitierten Auffassungen zu sehen ist, so muß jedoch hinzugefügt werden, daß sich dieses Einvernehmen im Formalen erschöpft; in der inhaltlichen Interpretation darstellungswürdiger Ideen trennen sich die Wege (9).

Hinter dieser Einschätzung der Fresko- und Ölmalerei steht das sich im 18. Jahrhundert wandelnde Prinzip der "imitatio naturae". Das bis in die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts geltende Kunstprogramm gebot der Kunst die Natur nachzuahmen, wobei jedoch die Nachahmung nicht als Wiedergabe der partikularen Erscheinungswelt mit ihren Zufälligkeiten aufgefaßt wurde, sondern als Vervollkommnung, Idealisierung des Naturgegebenen resp. als Vollendung dessen, was in der Natur nur angelegt ist.
Der diesem Kunstprogramm zugrundeliegende Neoplatonismus, nach dessen Lehre die Sinne nur unsichere und oftmals täuschende Erfahrungen der äußeren, sinnlich wahrnehmbaren Natur vermitteln (10), begriff die Natur nicht primär als veränderbare Wirklichkeit, sondern als einen übermenschlichen Sinn- und Funktionszusammenhang (11).
Die Materialität der Wirklichkeit besaß noch keine Eigenwertigkeit wie dann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.
Das Wesentliche in der Natur bestand in der Beziehung der Dinge; die partikularen Erscheinungen bestimmten sich durch ihren Zusammenhang mit den umgebenden Dingen. Aus dieser Vorstellung von der Natur resultierte die zentrale Aufgabe der Kunst: das vernünftige In-Beziehung-Setzen der Teile im Rahmen eines objektiven Ganzen.
Die Natur bedeutete also ein objektives Ordungsgefüge; der Künstler folgte vermittels seines Verstandes ihren Gesetzen. Somit ging auch das künstlerische Vermögen nicht über das Prin-

zip der vernünftigen Naturnachahmung hinaus.
Obwohl der schöpferischen Kraft die Fähigkeit zugestanden wurde, die Gesetzlichkeit des Natur-Ganzen zu begreifen, bleibt das Kunstwerk im Bereich des Möglichen. Ebenso wendet es sich an die Vernunft und den Verstand des Rezipienten, d.h. der rationale Genuß des Kunstwerks steht im Vordergrund.

Dieses Natur- und Nachahmungsverständnis, dessen Tradition bis zu den dichtungs- und kunsttheoretischen Schriften der italienischen Renaissance zurückreicht, erfährt im 18. Jahrhundert eine grundlegende Neubewertung. Gegen Mitte des 18. Jahrhunderts ist die empirische Wirklichkeit als Kunstgegenstand erschlossen. Damit eröffnet sich aber gleichzeitg das Problem der Nachahmbarkeit der Wirklichkeit.
Diese Problematisierung zeitgenössicher Wirklichkeit als Nachahmungsgegenstand künstlerischen Schaffens wird durch das historischen Denken entscheidend beeinflußt. "Die'Entdeckung' der qualitativen Besonderheiten der historischen Epochen schafft die Möglichkeit, die moderne Wirklichkeit als solche zu begreifen und ihre 'unpoetischen' Erscheinungsformen gegebenenfalls als spezifisch historische Phänomene zu verstehen. In Verbindung damit gewinnt man die Wirklichkeit der historischen Frühe als 'poetischen' Nachahmungsgegenstand, aber auch als Wertträger moralischer und humanistischer Ideale. Bestimmte Stadien der historischen Entwicklung werden - direkt oder indirekt - zu absoluten Korrektiven der modernen Wirklichkeit" (12).

So macht Winckelmann in der Mitte des 18. Jahrhunderts in der deutschen Ästhetik das Ideal von bestimmten historischen Voraussetzungen abhängig. Das für ihn beispielhafte Ideal der griechischen Antike wird durch die besondere Konstellation der äußeren Verhältnisse in der griechischen Antike möglich.

2. Zur Gestalt des Künstlers

Analog zur Problematisierung der Wirklichkeit steht um 1775 im Zentrum der Ästhetik- und Dichtungstheorie der Begriff des Genies.

Durch die Erschließung der empirischen Wirklichkeit und dem damit verbundenen Problem der Nachahmbarkeit dieser Wirklichkeit, kommt der Kategorie des schöpferischen Schaffens eine eminente Bedeutung zu.
Unabhängig von den vernünftigen Regeln der Natur vermag das Genie die partikulare Erscheinungswelt zu transformieren, d.h., nur die Schöpferkraft des Genies vermag aus der Vielgestaltigkeit der Wirklichkeit ein Ganzes zu formen. Diese Schöpferkraft wird wesentlich durch das Vermögen der Einbildungskraft getragen; sie bietet die Voraussetzung dafür, daß der Künstler konstruktiv auf die problematische Wirklichkeit reagieren kann.

Als entscheidend bei dieser Geniekonzeption muß jedoch die Tatsache gewertet werden, daß der geniehafte Künstler keineswegs die Züge eines aus sich oder unabhängig von materieller Gebundenheit Schaffenden annimmt. Vielmehr erscheint das Genie als Gesetzgeber in der Wirklichkeit. Das Kunstwerk bedeutet demgemäß stets die Umwandlung objektiv vorgegebener Materie.
So bezeichnet Goethe das Kunstwerk als "eine kleine Welt für sich ... in der alles nach gewissen Gesetzen vorgeht, die nach ihren eignen Eigenschaften gefühlt sein will" (1). Jedoch auch das vollkommenste Kunstwerk bleibt für ihn letzten Endes ein Naturwerk. Es ist zwar "übernatürlich, aber nicht außernatürlich", es ist "ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur" (2).
Dieser übernatürliche, keineswegs außernatürliche Charakter

des Kunstwerks wird auch von August Wilhelm Schlegel verfochten, denn die Bestandteile des Kunstwerkes, wie auch immer sie durch das schöpferische Vermögen des Künstlers verwandelt sein mögen, müssen doch "immer aus einer vorhandenen Wirklichkeit entlehnt sein" (3).
Die Beziehung zwischen Kunst und Natur, die entscheidend für den klassizistischen Symbolbegriff ist, bleibt also notwendigerweise bestehen, weil das künsterlische Genie selbst ein Teil der allwirkenden Natur ist; d.h., die Möglichkeiten des künstlerischen Genies sind letzten Endes naturimmanent.

Eben hier, in den Möglichkeiten des Künstlers, liegt aber der Unterschied zu den Vorstellungen Friedrich Schlegels. Der transzendente Charakter seines Symbolbegriffes, der von einem Künstler im klassizistischen Sinne gar nicht mehr aufgeschlossen werden kann, ist nur von einem Künstler zu erfassen, der, im Gegensatz zu den übrigen Menschen, selbst dem irdischen Sein entrückt ist (4).

Dieses Verständnis vom Künstler als einen, in einen überirdischen Bereich Entrückten, Erleuchteten und Begnadeten kündigte sich erstmals in Wackenroders 1797 erschienenen "Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" an (5). Bereits im ersten Aufsatz "Raffaels Erscheinung" gibt er seiner Überzeugung Ausdruck, daß die Kunst über aller Vernunft stehe, da die wahre künstlerische Inspiration immer göttliche Eingebung sei. Wackenroder berichtet hier, wie es Raffael erst unter dem Eindruck einer göttlichen Vision gelingt, die Mutter Gottes in ihrer himmlischen Vollkommenheit darzustellen: "Wird man nun nicht endlich begreifen, daß all das profane Geschwätz über Begeisterung des Künstlers, wahre Versündigung sei, - und überführt sein, daß es dabei doch geradezu auf nichts anderes, als den unmittelbaren göttlichen Beistand ankomme?" (6).

Es ist somit "das übernatürliche Leben der Gottheit, ein höchstes Objektives also, das sich in der Begeisterung der Seele des Künstlers bemächtigt und ihn solcher Entrückung fähig macht, Mittler und Bildner des Göttlichen im Kunstwerk zu werden. Nicht also das Subjektive der Künstlerpersönlichkeit als solcher, sondern das Göttliche, das sich den Künstler ausersehen hat, sich in ihm und durch ihm mitzuteilen, ist gemeint" (7).

Ebenso stellt auch für Ludwig Tieck der Künstler ein vom Geist des Schöpfers beseeltes Ebenbild Gottes dar. War es jedoch bei Wackenroder die Gnade Gottes allein, die den Menschen zum Künstler erwählt, eröffnet Tieck dem Künstler die Möglichkeit, sich durch eigenes Streben diesem Ideal zu nähern. So gibt Albrecht Dürer im "Sternbald" seinem Schüler folgende Worte mit auf dem Weg: "Und weil Du große Gedanken hegst und mit warmer, brünstiger Seele die Bibel liesest und die heiligen Geschichten, so wirst Du auch gewißlich ein guter Maler werden, und ich werde noch einst stolz auf Dich sein" (8). Jedoch auch im "Sternbald" wird der Gegensatz zur übrigen Menschheit herausgehoben: "Ich habe noch wenige Künstler gesehen, bei denen man es nicht in den ersten Augenblicken bemerkt hätte, daß man mit keinen gewöhnlichen Menschen zu tun habe ... Es fällt gewiß schwer, Mensch wie die übrigen zu bleiben, wenn man sein Leben damit zubringt, etwas zu tun und zu treiben, wovon ein jeder glaubt, daß es übermenschlich sei: in jeden Augenblicke zu fühlen, daß man mit dem übrigen Menschengeschlechte eben nicht weiter zusammenhänge", läßt Tieck seinen Ludovico sagen (9).

Auch Friedrich Schlegel betont die Sonderstellung des Künstlers. Sie sind für ihn "unter den Menschen, was diese unter den anderen Bildungen der Erde, sie bilden einen ewigen Verein, eine Gemeinde der Heiligen, ... sie sind das höhere Seelenorgan

der Menschheit, die nur durch sie ein Individuum wird" (1o). Während jedoch frühere Zeiten noch "wahre Maler" aufzuweisen hatten, so sieht Schlegel in Raffael, ebenso wie Wackenroder und Tieck, den "göttlichen Knaben, der in frommer Ergebenheit unter direktem Einfluß Gottes seine Madonnen und Heiligenbilder malte" (11), besteht das Manko seiner Zeit in eben diesem Fehlen derartiger Künstler.
Die Ursache dessen sieht Schlegel im Fehlen des "innigen und tiefen Gefühles", da dieses allein "die einzige, echte Quelle der höheren Kunst ist. ... Mit dem Gefühl ergibt sich der richtige Begriff und Zweck von selbst, und das bestimmte Wissen dessen, was man will, wenn gleich der Künstler es nicht in Worten, sondern nur praktisch bewähren kann. Das religiöse Gefühl, Andacht und Liebe, und die innigst stille Begeisterung desselben waren es, was den alten Malern die Hand führte. ... Vergebens sucht ihr die Malerkunst wieder hervorzurufen, wenn nicht erst Religion oder philosophische Mystik wenigstens die Idee derselben wieder hervorgerufen hat" (12).
Während die heidnische Kunst für Schlegel sich "aus der Vollkommenheit der organischen Gestalt, nach dem positiven Begriff eines festbestimmten Naturcharakters" (13), sich also aus dem Wesen des Objektes bestimmt, so ist es in der christlichen Kunst "das Licht der Hoffnung", das, "getragen auf den Fittichen des seligen Glaubens und der reinen Liebe ... uns ... entgegentritt und anspricht, und wodurch diese hohe geistige Schönheit, welche wir eben darum die christliche nennen, möglich und für die Kunst erreichbar wird" (14).

Der Begriff der Schönheit, Charakteristikum der christlichen Kunst, bestimmt sich demnach nicht, wie bei der heidnischen Kunst, aus dem Wesen des Objektes, sondern er realisiert sich erst im Ideengehalt der christlichen Glaubensinhalte.
Zur Vermittlung dieses Ideengehaltes bedarf es jedoch des inspirierten Künstlertums, da er mit der reinen Vernunft allein nicht zu entsiegeln ist.

Während bei Goethe das Genie des Künstlers darin bestand, daß es anzuschauen, festzuhalten, zu verallgemeinern, zu symbolisieren weiß (15), wird in der romantischen Ästhetiktheorie mit dem Glauben an die hinter den äußeren Erscheinungen liegende, verborgene Bedeutung "der Künstler als Interpret und die Kunst als Medium der Auslegung dieser Sprache und Symbolik aufgefaßt" (16).

3. Der Symbolbegriff in den ästhetischen Diskussionen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts

In den ästhetischen Diskussionen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts wird in zunehmendem Maße nicht allein das Objekt der Nachahmung erörtert, sondern auch die Frage nach den Mitteln gestellt, die es der Malerei ermöglichen, diesen Ideengehalt darzustellen.
"Denjenigen Lesern aber, auf die ich vorzüglich Rücksicht nehme, glaube ich es schuldig zu sein, von meiner Denkart Rechenschaft zu geben, und die hier zum Grunde gelegte Kunstansicht besonders über Malerei in einigen bestimmten Grundsätzen über die Hauptmomente klar aufzustellen ... Von diesen festzustellenden Grundsätzen nun ist der erste der, daß es keine Gattungen der Malerei gebe, als die eine, ganz vollständige Gemälde, die man historisch zu nennen pflegt; schicklicher, aber gar nicht besonders, oder symbolische Gemälde nennen würde" (1).

Dieser, in den "Gemäldebeschreibungen" in der "Europa" von Friedrich Schlegel dargelegte Grundsatz resultiert aus der Erkenntnis, daß das "Bedeutende", die hohe göttliche Bedeutung, ohne die ein Bild "kein Kunstwerk zu heißen verdient" und welche der eigentliche Zweck der Malerei ist, nur mittels symbolischer Malerei möglich ist.

Wie in den Ausführungen zum Deckenfresko des "Paradiso" gezeigt, wurde im Mitteloval der Komposition über das tatsächlich Dargestellte hinaus auf etwas Höheres verwiesen. Indem in der Gestalt Marias der Gedanke der Ecclesia aktiviert wurde, fand zum einen der formale Rückgriff auf die christlich-katholischen Symbole statt, zum anderen wurde mittels dieser programmatisch auf den Katholizismus verwiesen.
Auf die Kunstansichten Friedrich Schlegels übertragen würde das bedeuten, daß die Voraussetzungen eines symbolischen Gemäldes im Deckenfresko des "Paradiso" erfüllt sind.

Hier stellt sich jedoch die Frage, inwiefern gerade in der Person Marias für Schlegel das Symbolische, die Andeutung des Göttlichen, sichtbar wird, resp. im Madonnenbildnis die Voraussetzung eines symbolischen Gemäldes als der einzig wahren Gattung der Malerei gegeben ist, läßt sich doch gerade anhand dieses Motives nachweisen, wie sehr die Auffassungen vom Symbolcharakter eines Bildes differieren.

3.1. Vom Symbolcharakter des Madonnenbildes

Bereits in den "Propyläen" wird in der von Goethe und Meyer verfaßten Schrift "Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst" von einem Kunstwerk gefordert, "daß es ein Ganzes für sich ausmache, und von einem Werke der bildenden Kunst besonders, daß es sich selbst ausspreche ... ohne äußere Beihilfe, ohne Nebenerklärung" (1). Diese Forderung ist am ehesten dann gewährleistet, wenn der Künstler aus den ihm zur Verfuqung stehenden Gegenständen die "vortheilhaftesten" wählt, deren unterste Stufe die "einfache Darstellung rein menschlicher Handlungen" bildet. Es folgen die "historischen Darstellungen", die "Charakterbilder", die "erfundenen (Poe-

tischen) mythischen und allegorischen Bilder", sowie ganz zu oberst "die symbolisch bedeutenden" (2).
Madonnenbildnisse können nun sowohl zu den "rein menschlichen" als auch zu den "symbolisch bedeutenden" Darstellungen gehören. Zu den rein menschlichen Darstellungen werden sie dann gezählt, wenn, abgesehen von einigen "conventionellen Zeichen", die Figuren "in Gestalt und Zügen, nicht über schöne Natur und Menschheit erhoben" und somit nichts anderes als eine "bloß reine, treue Darstellung der reinsten Menschlichkeit" (3) sind.
Symbolisch bedeutend wird hingegen ein Madonnenbildnis, wenn der "sanfteste Reiz, das höchste Anziehende und Tröstende" mit ihrer Darstellung verbunden wird, so daß "in der allmählichen Steigerung ihres Characters durch verschiedene Stufen vom Menschlichen zum Göttlichen" der "Himmel ... sich gleichsam mit der Erde zusammen (knüpft)".

Die Art der Darstellung besagt jedoch allein noch nichts über den Symbolcharakter, der im Madonnenbildnis letztendlich repräsentiert ist; entscheidend dafür ist ebenso das Geschehen im Bilde selbst. "Wo sie menschlich handelt, mit ihrem Kinde beschäftigt ist, dasselbe pflegt, herzt, usw. da ist sie uns das Symbol der Mutterliebe, des gemüthlichsten, reinsten und zartesten Triebes im Menschen; sie verliert darum an Innigkeit, an dem Anziehenden und Rührenden für uns, wenn sie in ihrem menschlichen Zustande anders als eine liebende Mutter dargestellt erscheint, denn wir haben ja von der Mutterliebe keinen höheren, keinen schönern Begriff als die Mutterliebe selbst. Wo sie menschlich handelt, auf Erden ist und lebt, da sey sie menschlich, sie werde unschuldig, zart, sanft, so edel und liebenswürdig als möglich gebildet, wie Raphael gethan, von dessen Bilder mehrere auf dieser Seite wenig zu wünschen übrig lassen, und vielleicht hat er in der Madonna della Sedia die Vollkommenheit erreicht, und in Rücksicht des Zarten und Innigen gar über die Alten trium-

;hart' (4).
Der Symbolcharakter des Madonnenbildes liegt also nicht in der von Schlegel geforderten "hohen, göttlichen Bedeutung", sondern in der Repräsentation menschlichen Handels, im Akt der Mutterliebe.
"Wo sie aber verklärt oder als Erscheinung auftritt, schwebend von Engeln getragen, angebetet, wo sie Mutter Gottes, Himmelskönigin ist, da erhalte sie einen göttlichen hohen Charakter, nicht junoisch und stolz, auch nicht kalt und strenge, wie Pallas, darf sie seyn, sondern dem Erhabenen sey Liebe und Güte beygemischt; der genannte große Meister hat dißfals in seinem herrlichen Bilde zu Dresden gewiß schon vieles geleistet, aber es war freylich weder in seinem noch irgend eines andern neuern Künstlers Vermögen, alle Forderungen zu erfüllen, die an einem solchen Gegenstand gemacht werden können" (5).

Dem Madonnenbildnis kann also durchaus neben der allgemein menschlichen, eine göttliche Bedeutung zukommen, allein die Ermangelung eines Beispieles aus dem Bereich der bildenden Kunst läßt Zweifel darüber aufkommen, ob ein solcher Gegenstand vom künstlerischen Standpunkt aus überhaupt realisierbar ist.

Ebenso wie Goethe und Meyer in den "Propyläen" erblickte schon vor ihnen Karl Philipp Moritz im Madonnenbildnis den höchsten Ausdruck der Mutterliebe, das "Unter den grausamen und widrigen Märtyrer- und abenteuerlichen Wundergeschichten diese schöne Idee, wie ein klarer Stern allein hervortritt, und die irrende Hand zum Ausdruck des Schönen und Wahren leitet" (6).

Die Ursachen dieses Zweifels lassen sich aus der Definition des Symbolbegriffes herleiten (7). Wie dargestellt, wurde in den "Propyläen" mit einem echten Kunstwerk die Forderung verbunden, ein in sich vollendetes und sich selbst aussprech-

endes Ganzes zu bilden. Diese Auffassung von einem Kunstwerk hatten schon vor Goethe und Meyer Johann Gottfried Herder und Karl Philipp Moritz formuliert.
In seiner Schrift "Über die Allegorie" aus dem Jahre 1789 heißt es bei Moritz: "In so fern eine Figur sprechend ist, in so fern sie bedeutend ist, nur in so fern ist sie schön. - Dieß Sprechende und Bedeutende muß aber ja in dem rechten Sinne genommen werden: Die Figur, in so fern sie schön ist, soll nichts bedeuten, was außer ihr ist, sondern sie soll sich selber, von ihrem innern Wesen durch ihre äußere Oberfläche gleichsam sprechen, soll durch sich selbst bedeutend werden ... Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganze sey" (8).

Aus dieser Einschätzung des in sich vollendeten Kunstwerkes resultiert bei Moritz die abschätzende Bewertung der Allegorie, die einem Kunstwerk immer nur untergeordnet sein kann, da ihre Bedeutung niemals im Werk, sondern immer nur außerhalb desselben liegt.

Eben diese Auffassung von der künstlerischen Qualität der Allegorie zeigt sich auch in der von Goethe und Meyer verfaßten Abhandlung "Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst". Während jedoch vor ihnen der Gegensatz zwischen Symbol und Allegorie nur angedeutet wurde, wird in ihrer Abhandlung das Symbol und die Allegorie als Begriffsgegensatz terminologisch festgelegt; hiernach ist das Symbol der versinnlichte allgemeine Begriff selbst, die Allegorie dagegen bedeutet nur einen von ihr selbst verschiedenen allgemeinen Begriff. Hinzu kommt, daß die Allegorie auf den Verstand, das Symbol hingegen auf das Gefühl des Menschen gerichtet ist (9).

Kurz vor der Abhandlung "Ueber die Gegenstände der bildenden

Kunst" vom September 1797 hatte sich Goethe schon in einem Brief an Schiller vom August 1797 um eine Definition des Symbolischen bemüht: "Ich habe, indem ich meinen ruhigen und kalten Weg des Beobachtens, ja des bloßen Sehens ging, sehr bald bemerkt, daß die Rechenschaft, die ich mir von gewissen Gegenständen gab, eine Art von Sentimentalität hatte, die mir dergestalt auffiel, daß ich dem Grunde nachzudenken sogleich gereizt wurde ... Woher denn also diese scheinbare Sentimentalität, die mir um so auffallender ist, weil ich seit langer Zeit in meinem Wesen gar keine Spur, außer der poetischen Stimmung, empfunden habe. ... Ich habe daher die Gegenstände, die einen solchen Effekt hervorbringen, genau betrachtet und zu meiner Verwunderung bemerkt, daß sie eigentlich symbolisch sind. Das heißt, wie ich kaum zu sagen brauche: es sind eminente Fälle, die, in einer charakteristischen Mannigfaltigkeit, als Repräsentanten von vielen anderen dastehen, eine gewisse Totalität in sich schließen, eine gewisse Reihe fordern, Ähnliches und Fremdes in meinem Geiste aufregen und so von außen wie von innen an eine gewisse Einheit und Allheit Anspruch machen. Sie sind also ... glückliche Gegenstände für den Menschen, und weil man, indem man sie mit sich selbst rekapituliert, ihnen keine poetische Form geben kann, so muß man ihnen doch eine ideale geben, eine menschliche im höhern Sinn, das man auch mit einem so sehr mißbrauchten Ausdruck sentimental nannte ... Wann ist eine sentimentale Erscheinung ... unerträglich? ich antworte: wenn das Ideale unmittelbar mit dem Gemeinen verbunden wird, es kann dies nur durch eine leere, gehalt- und formlose Manier geschehen, denn beide werden dadurch vernichtet, die Idee und der Gegenstand, jene, die nur bedeutend sein und sich nur mit dem Bedeutenden beschäftigen kann, und dieser, der recht wacker, brav und gut sein kann, ohne bedeutend zu sein" (lo).
Zwei Aspekte des Goetheschen Symbolbegriffes werden hier deutlich: Der emotionale Charakter des Symboles, der in seiner Wirkung auf das Gefühl des Menschen gerichtet ist, sowie der

repräsentative Charakter des Symboles, der im Symbol den "eminenten Fall" erblickt und mit dessen Hilfe vom Besonderen auf das Allgemeine geschlossen werden kann, ohne den Boden der Erfahrungen zu verlassen. Diese beiden Aspekte dürfen jedoch nicht unabhängig voneinander gesehen werden, vielmehr bilden sie erst in ihrer wechselseitigen Bedingtheit den Symbolbegriff Goethes: Der symbolische Gehalt liegt im Objekt (repräsentativer Aspekt) beschlossen, kann jedoch nur aufgrund seines emotionalen Aspektes durch das Subjekt aufgeschlossen werden.

Das in diesem Sinne Symbolische bestimmt auch die Einstellung zu den Madonnenbildnissen: Hinter der Vielfalt menschlicher Handlungen, die sich hier in der Mutter-Kind-Beziehung spiegeln, verbirgt sich der repräsentativ-symbolische Vorgang der Mutterliebe. Damit ist jedoch erst die repräsentative Komponente angesprochen. Die emotionale Seite ergibt sich aus der Tatsache, daß dieser symbolische Vorgang der Mutterliebe im Bereich des allgemein Menschlichen angesiedelt ist und nur auf der Basis dieses Naturgrundes vom Subjekt, also vom Menschen, durch das Gefühl aufgeschlossen werden kann. Wird der Bereich des allgemein Menschlichen verlassen, geht der Symbolcharakter verloren.

In diesem Zusammenhang wird deutlich, daß dem Madonnenbildnis da, wo es einen "hohen göttlichen Charakter" erhalten soll, der Symbolcharakter verlorengeht, wird doch durch das Fehlen dieses Naturgrundes des allgemein Menschlichen, die dem Symbol immanente Spannung zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen aufgehoben (11).

Auch für Schelling hat das Madonnenbildnis, wenn auch "vielleicht nicht in den Ideen der Kirche" eine symbolische Bedeutung: "Es ist Symbol der allgemeinen Natur oder des mütterlichen Princips aller Dinge, welches ewig jungfräulich blüht.

Allein in der Mythologie des Christenthums hat auch dieses Bild keine Beziehung auf Materie (daher keine symbolische Bedeutung), und nur die moralische Beziehung ist geblieben. Maria bezeichnet als Urbild den Charakter der Weiblichkeit, den das ganze Christenthum hat" (12).
Ebenso wie Goethe sieht er im Madonnenbildnis nur dann eine symbolische Bedeutung, wenn das Symbol mit dem Bereich des Natürlichen auf das engste verbunden bleibt. In der Mythologie des Christentums, d.h. in seiner religiösen Bedeutung, fehlt dem Madonnenbildnis die symbolische Bedeutung.

In seinem Aufsatz "Über die Deutsche Kunstausstellung zu Rom, im Frühjahr 1819, und über den gegenwärtigen Stand der deutschen Kunst in Rom" spricht sich Friedrich Schlegel gerade gegen diese weltliche, natürliche Behandlung der christlichen Gegenstände aus, da durch eine derartige Auffassung der Symbolcharakter verlorengeht: "Werden die christlichen Gegenstände durchaus nicht symbolisch, sondern rein weltlich, bloß menschlich und natürlich behandelt, und auf die dramatische Wirkung angelegt ... dann sind diese heiligen Gegenstände allerdings ungünstig für die Kunst, ja zum Teil kaum erträglich" (13).
So wird für Schlegel ein Kunstwerk erst dann symbolisch, wenn durch "die absichtliche Abweichung von dem bloß richtigen Naturverhältnis um der höheren Bedeutung willen ... das höhere Symbolische, die Andeutung des Göttlichen" entstehe (14). "Man sagt gewöhnlich, der Maler studiere die Natur! Sehr wohl, er studiere, oder er erforsche die Natur, besonders aber möcht' ich hinzusetzen, die Gottheit in der Natur ... Was ist das Göttliche in der Natur? Nicht das Leben und die Kraft allein, sondern das Eine und Unbegreifliche, der Geist, das Bedeutende, die Eigentümlichkeit. Und dieses, so glauben wir, ist die eigentliche Sphäre der Malerei" (15).

Diese Tendenz, die unmittelbare Beziehung zwischen Kunst und

Natur, wie in den "Propyläen" geschehen, aufzuheben und statt dessen die Beziehung der Kunst zum Geist bzw. zum Göttlichen hervorzuheben, findet sich bei Schlegel schon in seiner Begriffbestimmung des Romantischen, die er im "Gespräch über Poesie" im "Athenaeum" formulierte: "Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimentalen Stoff in einer fantastischen, d.h. in einer ganz durch die Fantasie bestimmten Form darstellt. ... Was ist denn nun dieses Sentimentale? Das was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige. Die Quelle und Seele aller dieser Regungen ist die Liebe, und der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben ... Er ist ein unendliches Wesen und mitnichten haftet und klebt sein Interesse nur an Personen, den Begebenheiten und Situationen und den irdischen Neigungen: für den wahren Dichter ist alles dieses ... nur Hindeutung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur" (16).

Ebenso sieht Hegel in seinen "Vorlesungen über Ästhetik" das Wesen der romantischen Kunst in der "Innerlichkeit des Geistes" (17). Da der Geist jedoch an und für sich als Geist nicht unmittelbarer Gegenstand der Kunst sein kann, bleibt als einzige Form, um seine Darstellbarkeit durch die Kunst zu erfüllen, die Innigkeit des Geistes, das Gemüt, die Empfindung", die Hegel unter dem Begriff der Liebe subsumiert, die für ihn gleichbedeutend mit Gott selbst ist. Sie ist in der Kunst in Christus, der für ihn "die Idee der Liebe in ihrer Allgemeinheit" verkörpert, repräsentiert. Da sich jedoch mit der Allgemeinheit des Gegenstandes auch der Ausdruck der Liebe verallgemeinert, sieht Hegel für die Kunst "die Liebe der Maria", die Mutterliebe" als den gelungensten "Gegenstand der romantischen Phantasie" an.
Während also bei Goethe, Meyer, Moritz und Schelling für das

Madonnenbildnis der Bereich des allgemein Menschlichen ausschlaggebend ist, ist für Hegel "die Naturinnigkeit der Mutterliebe ... durchaus vergeistigt", da sie "das Göttliche zu ihrem eigentlichen Gehalt hat" (18).

Auch für Friedrich Schlegel ist das "Wesen und die eigentliche Substanz Gottes ... einzig und allein die Liebe", die allein "das physische Geheimnis der christlichen Religion bildet" (19).
Eben dieses "physische Geheimnis", die "Mysterien des Christenthums" sieht er in der katholischen Kirche "ganz öffentlich verbreitet und bekannt in der Verehrung Mariä" (2o). "Die Verehrung Mariä ist gerade das höchste Mysterium im katholischen Gottesdienst (das ante omnia Saecula etc. und die himmlische Fülle der ursprünglichen Reinheit noch vor dem Kampf um die Vollendung). - Die höchste Stufe der Erkenntnis des lebendigen Gottes" (21).

Hier wird nun deutlich, warum Friedrich Schlegel im Madonnenbildnis ein symbolisches Gemälde sieht. Im Gegensatz zu den Definitionen eines Goethe, Meyer etc., die den Symbolcharakter nur dann in diesem Motiv gewährleistet sahen, wenn der Bezug zum Natürlichen gegeben ist, werden für Friedrich Schlegel, indem Maria als Verbildlichung eines geistigen Prinzips, also als Repräsentation der Gottheit selbst, gesehen wird, im Madonnenbildnis die Voraussetzungen eines symbolischen Gemäldes erfüllt: Da die Bedeutung des Madonnenbildes eine göttliche, und infolgedessen, da für Schlegel "göttlich" gleichbedeutend mit "unendlich" ist, auch eine unendliche ist, entspricht das Madonnenbildnis einem symbolischen Gemälde, da eben nur dort von einer wahren Symbolik gesprochen werden kann, wo diese Beziehung auf das Unendliche vorliegt (22).
Das Unendliche wiederum kann nur durch die Allegorie oder das Symbol angedeutet werden. Im Gegensatz zu den Vertretern

der klazzizistischen Ästhetiktheorien , die den Gegensatz von symbolischer und allegorischer Kunst begrifflich zu bestimmen versuchten, wird von Schlegel terminologisch nicht zwischen Allegorie und Symbol unterschieden. Bei ihm läßt sich lediglich die Tendenz feststellen, nach der Jahrhundertwende "symbolisch" statt "allegorisch" zu benutzen.

In seinen Schriften stellt Schlegel jedoch häufiger die von ihm selbst als "mystisch" bezeichnete"Allegorie des Unendlichen"der "gemeinen" Allegorie des Rationalismus gegenüber. Während er die "willkürlichen und mißglückten Allegorien der gelehrten Maler" kritisiert (23), die er auch in den Gemälden Rubens wiederzufinden glaubt, besteht das Wesen der "mystischen" Allegorie in der Beziehung zum "Unendlichen".
Auch hier zeigt sich, daß Schlegels "Allegorie des Unendlichen" keineswegs mit dem klassischen Symbol identisch ist, das seine Bestimmung ja im Natürlichen fand.
Im Gegensatz zu den klassizistischen Theorien wird auch die Frage der symbolischen Gestalt bei Schlegel zweitrangig eingestuft. Bei Goethe kam die Idee erst in der künstlerischen Gestaltung des Kunstwerks zur vollen Entfaltung; bei Schlegel wird die äußere Erscheinung des Kunstwerks hinter der Bedeutung zurückgestellt.
Aus diesem Grunde folgt auch die unterschiedliche Bewertung der Symbolik der Plastik und der Symbolik der Malerei. So gehen die Vertreter der klassizistischen Ästhetik von den Gesetzen der Skulptur aus; Friedrich Schlegel exemplifiziert seinen Symbolbegriff dagegen fast ausschließlich an Gemälden.

4. Kunsttheoretische Positionen nazarenischer Künstler

Im folgenden gilt es darzustellen, inwieweit sich die Person Philipp Veits als Kunstschriftsteller und als Maler in diese ästhetischen Theorien integrieren läßt.
Da die Kunstauffassung Veits in engem Zusammenhang mit den nazarenischen Vorstellungen zu sehen ist, wird auch punktuell auf die Äußerungen anderer nazarenischer Künstler einzugehen sein.
Es gilt herauszustellen, ob die Vorstellungen Veits mit denen anderer nazarenischer Künstler übereinstimmen und sich vor diesem Hintergrund Ansätze einer nazarenischen Ästhetiktheorie abzeichnen.

4.1. Über den Zusammenhang von Natur und Ideal

In seinem 1854 in Mainz gehaltenen Vortrag "Ueber die Verzweigungen der Kunst vorzüglich über Genre- und Landschafts-Malerei" konstatiert Veit, daß die Ursachen für die Trennung der Künste in Landschafts-, Portrait- und Genremalerei in dem Streben nach Naturwahrheit und der gleichzeitigen Abwendung von einer idealen Auffassung der Kunst liegen. Erste Anzeichen sieht er in der altdeutschen Schule gegeben, in der sich, im Gegensatz zur italienischen, bereits erste Elemente einer "materiellen Anschauung sowohl in der Formenbildung als in der Auffassungsweise" zeigen (1).

Ohne diese Entwicklung in Bausch und Bogen zu verwerfen und mit einem Blick für anerkennungswürdige Leistungen auch in diesen Bereichen der Kunst, sieht Veit die eigentliche Blütezeit der Kunst nur dann gegeben, "wenn Form und Inhalt,

Naturwahrheit und Ideal, sich gleichmäßig durchdringen, keines vor dem andern vorherrscht, beide zu dem gleichen Ziel in vollkommenem Einklang hinstreben, wenn der Gedanke in dem Wort oder in der Form analogen Ausdruck gefunden und das Material vollständig bewältigt ist" (2).
Ohne diese Korrelation zwischen Natur und Ideal wird sich die Kunst entweder im Gewöhnlichen verlieren, oder in ein formloses Idealwesen verflüchtigen. Die Möglichkeiten, aber auch die Grenzen künstlerischer Betätigung liegen im Bereich des Natürlichen, Veit spricht hier von der ganzen sichtbaren Schöpfung, Aufgabe des Künstlers ist es jedoch, "aus dem Gewöhnlichen, Alltäglichen die Spuren einer höhern, unverderbten Gestaltung herauszulesen, wie sie sich dem eingeweihten Blick zeigt. ... Dieses Auffinden des Edleren, ich möchte sagen Primitiven, in der ganzen, theilweise entweihten, von ihrer ursprünglichen Herrlichkeit herabgesunkenen Natur bildet den Begriff des Schönheitssinnes, und dieser Schönheitssinn ist es, der nicht nur den idealsten Schöpfungen, der herrlichsten Wiedergestaltung des Menschen, sondern auch den mehr untergeordneten Verzweigungen der Kunst, den Darstellungen aus der Blumen-, Pflanzen- und Thierwelt, ja der Nachbildung des Geringsten aus dem weiten Schöpfungsreiche das eigentliche künsterische Gepräge verleihen kann" (3).
Diese Auffassung der Natur als einer natura naturans, zeigt sich auch in dem fünfzehn Jahre später veröffentlichten Aufsatz Veits "Ueber die christliche Kunst", indem er den Ausspruch Quintilians, die Kunst ist Nachahmung der Natur, dahingehend modifiziert, daß hier nicht so sehr die Nachahmung der geschaffenen, als vielmehr die schaffende, sich stets erneuernde und verjüngende Natur gemeint sein kann (4). Schon die Tatsache, daß die Natur in ihrer äußeren Erscheinung oft einen fremdartigen, rätselhaften, ja sogar feindseligen Charakter offenbart, zeigt hinlänglich, daß sie nur der "Rohstoff, dessen die Kunst sich bedient, um ihre Ge-

bilde zu fertigen", sein kann. Je mehr es der Kunst gelingt, "die Natur von den ihr anhängenden Schlacken zu befreien und sie ihrer ursprünglichen Schönheit zu nähern, um so vollkommener und ergreifender werden ihre Erzeugnisse sein" (5). Für Veit besteht die eigentliche Kunst nicht in der sklavischen Nachahmung, sondern im Auffassen der Natur.

Ein Vergleich dieser Ausführungen Veits mit denen anderer nazarenischer Künstler zeigt, daß er sich den nazarenischen Vorstellungen bis ins hohe Alter verpflichtet fühlte. Was Veit hier als Sechsundsiebzigjähriger über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur zum Ausdruck bringt, findet sich bereits in den Ausführungen Franz Pforrs aus dem Jahre 1810. Im Bericht an seinen Vormund Sarasin vom 21. März 1810 erklärte Pforr, daß er, der früher die Natur oft mit ihren Zufälligkeiten nachzuahmen versuchte, nun zu der Einsicht gelangt sei, "daß der Künstler einem höhern Zweck entgegenarbeiten soll, und daß nur der Sinn für das wahrhaft Schöne dahin führen kann" (6).
Im folgenden entwickelt er dann seine Auffassung von der Kunst, das Resultat vieler Gespräche mit seinem Freunde Friedrich Overbeck: "Der Künstler soll uns durch die Natur in eine höhere idealische Welt versetzen; unterläßt er dieses und bringt nur die Natur in Ausübung, so tut er bei weitem nicht genug und zeigt uns nur Dinge, die man leicht täglich sehen kann und zwar in der Wirklichkeit, die der Kunst immer vorgeht, und durch dieses wird ihr Wert sehr verringert. Arbeitet er aber bloß nach einem Ideal, ohne sich an die Natur zu kehren, so wird seiner höhern Welt aller Reiz fehlen, und ganz kalt werden uns oft die schönsten Gedanken lassen; denn die Natur liegt uns immer am nächsten und hat daher die größte Wirkung auf uns" (7).
Die Parallele zu den Gedanken Veits von der Korrelation zwischen Natur und Ideal wird hier deutlich.

Ebenso erklärt Overbeck in einem Schreiben vom 27. April 1808, daß er, was seine Meister anbelangt, keine anderen habe "außer der Natur" (8). Und in einer Tagebuchnotiz vom 7. Oktober 1810 schreibt er: "Die Natur ist und bleibt die einzige Lehrmeisterin des Künstlers; je begeisterter er ist, desto mehr wird er finden, wie unerschöpflich sie ist und wie sehr sie dem aufmerksamen Beobachter auf Schritt und Tritt Stoff giebt zum Nachdenken, und wie viel man auch jetzt noch der Kunst Würdiges sieht; - doch soll er stets durch die Vernunft wohl unterscheiden was wirklich für die Kunst geeignet oder derselben würdig ist, denn nicht alles in der Natur ist schön, und Schönheit ist doch eine unerläßliche Kunstbedingung. - Schönheit! d.h. Reinheit von allen zufälligen oder außerwesentlichen Mängeln, die die Formen kleinlich unterbrechen und den Eindruck stören oder schwächen" (9).
Diese von Overbeck dargelegte Beziehung von Ideal und Natur läßt sich in vielen seiner Äußerungen nachweisen (10). Am prägnantesten verleiht er dieser Vorstellung in seinem Aufsatz "Die drei Wege der Kunst" Ausdruck, um ebenso zu bekunden, daß er diesen Weg, den des Ideals und den der Schönheit, seinem eigenen Schaffen als Maxime vorangestellt hat (11).

Diese Sichtweise, die Kunst als Korrelat von Natur und Ideal zu begreifen, wird noch von Wilhelm von Schadow in seiner 1854 veröffentlichten Schrift "Der moderne Vasari" verfochten: "Beide Methoden, sowohl die absolut äußerliche der unmittelbar vorhergehenden Epoche, als auch die absolut innerliche dieser neuen Epoche scheinen mir Irrthümer; nur ist letztere viel edler und der Wahrheit viel näher liegend. Das Kunstwerk ist eine verwirklichte Idee, fehlt die ideale Vorstellung, so verdient es nicht den Namen eines solchen, fehlt aber die naturgemäße Wirklichkeit, so bleibt es mindestens ein unvollkommenes Kunstwerk; daher nur diejenige Methode die völlig richtige sein kann, welche beide Bedingnisse zu vereinigen strebt" (12).

Dieser Konflikt zwischen "höherer Wahrheit und gegenständlicher Faktentreue, zwischen dem Vorgestellten und dem Vorgefundenen", ein Konflikt der das ganze 19. Jahrhundert durchzieht (13), wurde schon 1797 von Schiller in einem Brief an Goethe ausgesprochen (14).
Auch Friedich Schlegel schreibt in Jahre 1819 über diesen Konflikt: "Die Vollkommenheit in der Kunst findet sich da, wo die Idee und das Leben völlig Eins sind in einem Werke; jede Abweichung, jeder Mangel von der einen oder von der andern Seite ist ein Fehler und wird, fortgesetzt oder gar als Grundsatz aufgestellt, Manier genannt. Die Idee, wenn sie allein vorherrschend ist, gebiert Werke, die kalt und tot sind, oder in geringerem Maße wenigstens den Vorwurf der Härte auf sich laden. Wer auf der andern Seite nur nach dem Leben hascht in der Kunst, der kann wohl Effekt machen, was manchen Naturalisten gelingt; aber mit der Idee fehlt dem Werke auch die tiefere Bedeutung, ja alle innere Form, welches doch die erste und wesentlichste Bedingung der Kunst ist" (15).

Die Bekundungen Veits sowie anderer nazarenischer Künstler zeigen, daß sie sich mit ihrer Interpretation der Natur als einer natura naturans, sie also als produzierendes Prinzip begriffen, im Rahmen sowohl klassizistischer als auch romantischer Vorstellungen bewegen. So galt es nicht, Naturgegebenes einfach zu kopieren, sondern vielmehr zu vervollkommnen, zu idealisieren.

Anhand der geschilderten ästhetischen Theorien wurde deutlich, daß die der Natur zugrundeliegende Symbolik aus klassizistischer Sicht im Typischen und Repräsentativen lag, aus romantischer Sicht dagegen den äußeren Erscheinungen eine höhere, transzendente Bedeutung beigemessen wurde. Ebenso interpretierten die Vertreter der klassizistischen Theorien das künstlerische Genie als Teil der Natur, also als naturimmanent. In der romantischen Ästhetik verschob sich dagegen der Akzent auf den transzendenten Charakter des Symboles,

als Folge der Sichtweise, das künstlerische Genie als unmittelbare Gabe Gottes auszulegen, um ihm damit gleichzeitig die Fähigkeiten an die Hand zu geben, die hinter den Erscheinungen liegende höhere Bedeutung zu erfassen und mit dem Medium der Kunst zu objektivieren.

Im folgenden gilt es darzustellen, wie die nazarenischen Künstler den Konflikt zwischen Vorgestelltem und Vorgefundenem zu bewältigen versuchten und welche Sichtweise sie sich in der Frage nach der, den Erscheinungen zugrundeliegenden Symbolik zu eigen gemacht haben.
Zuvor soll jedoch der Frage nachgegangen werden, welches künstlerische Selbstverständnis sich hinter den Aussagen nazarenischer Künstler verbirgt.

4.2. Über das nazarenische Verständnis von der Person des Künstlers

Während in dem Vortrag Veits aus dem Jahre 1854 erkennbar wurde, daß die Fähigkeit, den äußeren Erscheinungen eine höhere Bedeutung beizumessen, nur dem "eingeweihten Blick" vorbehalten bleibt, verdeutlicht sein Aufsatz "Ueber die christliche Kunst", wer über diese Gabe verfügt: "Während das Thier in dumpfer Bewußtlosigkeit an dem Schönsten, was die Natur bietet, achtlos vorübergeht, vermag der Mensch, der allein bildungsfähig ist, aus den mannichfachen Bruchstücken, aus den Trümmerhaufen einer in ihrer Harmonie gewaltsam gestörten Schöpfung, durch einen wunderbaren, ihm von oben eingepflanzten Zug geleitet, die vereinzelten Theile des Schönen herauszufinden, mit dem Gleichartigen zu verbinden, zu ordnen, zu gruppiren und so gewissermaßen an einer Wiederherstellung der bis in die Tiefen zerrütteten und zersplitterten Natur durch freie Thätigkeit mitzuwirken. ...

Es ist der dem Menschen eingehauchte Schönheitssinn, der ihn zu dieser Aufgabe befähigt und ihn dabei leitet" (1). Was hier noch etwas allgemein klingt, wird an anderer Stelle konkretisiert: "Gott ist der Urquell alles Wahren, Guten und Schönen, und auch die Befähigung des Menschen es zu versinnlichen ist Gottesgabe. Alles was den Menschen über ihn selbst erhebt, und das Gefühl seiner hohen Bestimmung in ihm weckt in Kunst und Wissenschaft, ist göttlichen Ursprungs" (2).

Wir sehen hier Veit ganz in der Tradition Wackenroders, Tiecks und Friedrich Schlegels, die im Künstler einen Erleuchteten und Begnadeten sahen. Auch bei Veit ist es nicht ein im Subjekt begründetes Vermögen, sondern göttliche Inspiration, die den Künstler zu einer idealen Gestaltung der äußeren Erscheinungswelt befähigt. Göttliche Inspiration ist schon deswegen notwendig, weil sich die künstlerische Gestaltung nicht in der Selektion der äußeren Erscheinungswelt erschöpft.
Für Veit beinhaltet das künstlerische Gestalten nicht allein das Vermögen des Verbindens, Ordnens und Gruppierens von Naturgegebenem, sondern in eben so starkem Maße das Element des schöpferischen Bildens: "Alle Künste, die mit Recht die schönen heißen, haben eben nur den Zweck, durch Ordnen und Bilden der in der Natur zerstreut vorhandenen Elemente, soweit sie es vermögen, an der großen Wiederherstellung, nach welcher, wie die Schrift poetisch sich ausdrückt die Kreatur seufzt, auf ihre Weise mitzuwirken, indem sie uns die durch unsere Schuld eingebüßte Herrlichkeit oder auch die wiederzuerringende ahnen läßt" (3).

4.3. Über das Verhältnis zur Malerei der "Alten"

Dieses Bewußtsein von einer ursprünglich harmonischen Schöpfung, gepaart mit der Überzeugung von der Teilhabe der Kunst an der Wiederherstellung dieses ursprünglichen Zustandes, klingt auch in Wilhelm Schadows bereitsgenannter Schrift an.
Jedes "schöne Kunstwerk" kann, aus der Erkenntnis des verlorenen Paradieses heraus, als der Wunsch angesehen werden, diesen vormals idealen Zustand wiederzuerlangen. Auch Schadow schreibt dieses schöpferische Vermögen göttlicher Inspiration zu. So zeigt ein Blick in die Vergangenheit, daß diese Inspiration immer dann von größter Wirksamkeit war, wenn die Sehnsucht nach diesem Urzustand alle Lebensverhältnisse durchdrang, d.h., wenn "die Religion alle ihre Schritte regelt" (1). In solchen Zeiten, "wo das Höchste als solches auch allgemeine Geltung hatte, wo das Ziel klar war, und der gesunkene Mensch durch das ungetrübte Licht des Glaubens immer wieder auf den rechten Weg gelangen konnte", vermochten Kunstwerke zu entstehen, "die von ihrer göttlichen Abstammung Zeugnis gaben" (2).

Diese Naturauffassung, die, im Gegensatz zur real existierenden Umwelt vormals ideal harmonische Verhältnisse präsumierte, mußte notgedrungen zu einer Abkehr von der vorgefundenen Realität und einer Hinwendung zu eben den Werken führen, in denen man diese vormals idealen Verhältnisse wiederzufinden glaubte. So schreibt Pforr in seinem Bericht an Sarasin: "Ich glaubte durch die bloße Anwendung der Natur auf eine Stufe der Vollkommenheit zu gelangen; zum Glück für mich suchte ich in den Geist des Mittelalters so viel als es mir möglich war einzudringen, und die Natur zeigt sie da schöner als jetzt" (3).

Auch in Overbecks Aufsatz "Die drei Wege der Kunst" kommt diese abschätzende Beurteilung der vorgefundenen Realität zum

Ausdruck. So kann der erste der drei möglichen Wege, der "grade einfache Weg der Natur und der Wahrheit" den Wanderer schließlich auch zu seinem Ziel, "zum Tempel der Unsterblichkeit" führen, jedoch muß sich der Künstler bei der Bevorzugung dieses Weges darüber im Klaren sein, daß er "im Grunde doch nichts mehr und nichts weniger, als was eben auch andre Menschen alle Tage auf der Gasse sehen" erblicken wird (4).

Hier ist die Frage zu stellen, von welchen Aspekten sich die nazarenischen Maler in der Beurteilung der alten Meister leiten ließen.
In seiner Schrift "Ansichten über die bildenden Künste ..." konzediert Passavent den Werken Giottos und deren seiner Schule einen "tiefen religiösen Charakter" und die "tiefste Erkenntnis des menschlichen Geistes" (5). Signorelli vermochte es, in die "Tiefe der Idee einzudringen" und von Fra Angelico darf behauptet werden, "daß es nie einem andern Künstler vollkommener gelungen ist, den Ausdruck eines reinen seligen Gemüths so ungemischt darzustellen, als ihm".

Gerade dieser letztgenannte Künstler ist es, der von den nazarenischen Künstlern immer wieder als vorbildhaft herausgestellt wird. Veit sieht in diesem "höchst liebenswürdigen Künstler" einen "Stern erster Größe", denn, "So ganz besonders und von allen Andern verschieden ist seine Weise, so vollendet zugleich in der edelsten Form und in der geistigen Auffassung der erhabensten Gegenstände" (6). Niemals hat für Veit ein Künstler "die ideale Welt, die sich im Innern spiegelt, so klar wiedergegeben als er; sein ganzes Wesen stand bei ihm in vollem harmonischen Einklang mit dem äußeren Schaffen, und wenn je das Talent sich als eine von oben verliehene Gabe bewährte, so war es bei ihm, der in seinem ganzen Leben und in all seinem Thun und Lassen keinen andern Gedanken hatte, als diese Gabe wieder auf ihren Urquell zurückzu-

leiten" (7).
Und Friedrich Schlegel, Mentor und oftmals Sprachrohr nazarenischer Künstler, erkennt in den Werken Raffaels "den frommen Sinn der älteren Maler, wie eines Angelico oder Perugino", die er "mit aller Blüte der Kunst und dem Gipfel der Bildung zu vereinigen wußte" (8).

Es zeigt sich, daß in der Beurteilung der alten Meister ethische Kriterien eine Rolle spielen. Mit Hilfe dieses "Wiederauffindens" ethischer Werte in den Werken der alten Meister waren die nazarenischen Künstler in der Lage, den Konflikt zwischen Vorgestelltem und Vorgefundenem zu bewältigen. Die Werke alter Meister ermöglichen nun das, was die real existierende Umwelt nicht mehr vermochte: das Bewußtsein von der Existenz dieser ethischen Werte zu geben, oder anders, mit den bereits zitierten Worten Friedrich Schlegels ausgedrückt, "das Licht der Hoffnung" zu zeigen, das "getragen auf den Fittichen des seligen Glaubens und der reinen Liebe ... uns ... entgegentritt und anspricht, und wodurch diese hohe geistige Schönheit, welche wir eben darum die christliche nennen, möglich und für die Kunst erreichbar wird".

So sahen die nazarenischen Maler ihre Aufgabe auch nicht in der einfachen Nachahmung, sondern in der Anempfindung des Geistes, der aus diesen Werken sprach (9), denn erst die Verinnerlichung dieser ethischen, resp. die Teilhabe an diesen ethischen Werten, befähigt den Künstler diese vormals idealen Verhältnisse in seinen Werken schöpferisch neu zu gestalten. Ethische Werte und idealisierte Umwelt stehen jedoch nicht allein in einem kausalen Verhältnis zueinander, sondern auch in einem identischen, d.h., die Objektivierung ethischer Kriterien im Bilde ist kongruent mit der Gestaltung harmonischer Verhältnisse.
Da es die Aufgabe der Künste ist, an dieser Gestaltung har-

monischer Verhältnisse, oder mit den Worten Veits, "an der Manifestation der göttlichen Urschöne (10) ... so weit sie es vermögen ... auf ihre Weise mitzuwirken, indem sie uns die durch unsre Schuld eingebüßte Herrlichkeit oder auch die wiederzuerringende ahnen lassen" (11), besteht das Wesen der Kunst infolgedessen in der Objektivierung dieser ethischen Werte, die sich für Veit u.a. in den "feinsten Schattirungen geistiger Entwicklung", wie Demut, Sehnsucht, Ergebung, Entzückung, den christlichen Tugenden, den inneren Frieden, in der Beseligung, oder anders gesagt, im "wahren Ausdruck des höheren Lebens der Seele" äußern (12).

Aus dieser Einschätzung mittelalterlicher Kunst resultiert die Wiederentdeckung der Umrißlinie, die von den Nazarenern als Ausdrucksträger von Innerlichkeit und Einfachheit erkannt wurde (13), und somit am geeignetsten erschien, diese ethischen Werte im Bilde zu realisieren.

Diese nazarenischen Vorstellungen von der Durchdringung von Form und Inhalt sind im Zusammenhang mit den Strömungen im späten 18. Jahrhundert zu sehen, in denen sich gegen das primär am Malerischen orientierte Ideal der spätbarocken Kunst eine Verschiebung zugunsten der Zeichnung vollzogen hatte (14).

Anders als die nazarenischen Künstler glaubten die Klassizisten, daß dieses Zusammenwirken ethischer und ästhetischer Werte im klassischen Altertum in idealster Prägung seinen künstlerischen Ausdruck gefunden hatte. Als prägnantestes Ausdrucksmittel symbolischer Kunst wird auch von ihnen der, die Idee am reinsten aussprechenden Linie der Vorrang eingeräumt. Die Farbe dagegen wird als zweitrangig eingestuft; sie dient lediglich der Materialisierung der durch die Linie bereits dargestellten Idee.

Die nazarenischen Künstler dagegen räumten der Farbe einen anderen Stellenwert ein. Durch die Orientierung an den Wer-

ken der alten Meister wurde sie der Linie als gleichrangiges Ausdrucksmittel zur Seite gestellt. Veit schreibt in seinem Aufsatz "Ueber die christliche Kunst": "Was neben diesem so wahren Ausdruck des höheren Lebens der Seele die christliche Kunst noch ganz besonders kennzeichnet und einer ihrer vorzüglichsten Eigenschaften gehört, ist, daß sich ihr auch das wunderbare Geheimniß der F a r b e mit all' seinem Zauber und in seiner ganzen Bedeutung erschloß. Es ist die Magie der Farbe, von welcher die antik-heidnische Kunst kaum eine Ahnung hatte und ihrem ganzen Wesen nach auch nicht haben konnte. Die Pompejanischen Wandmalereien, die Aldobrandinische Hochzeit und was uns sonst noch von antiker Malerei erhalten ist, zeigen höchstens uns eine leise Andeutung einer wahrhaft harmonischen Färbung, und wie wären sie darin zu vergleichen mit der, dem Auge so wohlthuenden wunderbaren Farbenpracht christlicher Bildwerke der Italiener und der Deutschen in guter Zeit. Es ist als ob durch die belebende Wärme der Sonnenstrahlen sich eine Blüthe erschließt, und wir dann erst eine Färbung zu bewundern vermögen, die in der sie verdeckenden Hülle kaum zu errathen war" (15).

Weit davon entfernt, die Farbe lediglich als "höhere Potenz der Form" (16) zu diskreditieren und die Malerei erst durch die Zeichnung überhaupt als Kunst zu klassifizieren, wird die Farbe hier unter einem ethisch-religiösem Aspekt betrachtet. Die Farbe wurde nicht als ein reines "Vergnügen der Sinne" (17), wie sie Kant noch definierte, gesehen, vielmehr ist sie, ebenso wie die Umrißlinie, dazu befähigt, auf Übersinnliches zu verweisen.
Hinzu kommen Überlegungen, die Farben nach ihrem psychologischen Ausdruckswert hin zu befragen. So berichtet Pforr in seinem Studienbericht an Sarasin: "Als wir einst beieinander waren, kamen wir auf den Gedanken, ob nicht der Charakter, den eine jede einzelne Farbe hat, für die Malerei zu benutzen wäre. Wir glaubten bemerkt zu haben, daß Menschen, welche sich nach ihrem Geschmack kleiden können, gewöhnlich

Farben wählen, die ihrem Charakter angemessen sind; wir sahen dieses in der neuern Malerei ganz vernachlässigt; mehrere Proben wurden gemacht und für gut befunden" (18).

Als Pforr diesen Bericht im Jahre 1810 schrieb, erschien im selben Jahr Goethes Abhandlung "Zur Farbenlehre" und Runge arbeitete an seinen Untersuchungen zur symbolischen Bedeutung der Farben. Obwohl diese nazarenischen Überlegungen der Intensität der Forschungen Goethes und Runges nachstehen, erscheint es doch sinnvoll, sie mit diesen zeitgenössischen Strömungen in Zusammenhang zu bringen.

5. Die Fresken Veits im Kontext der ästhetischen Diskussionen

Eines der zentralen Anliegen nazarenischer Kunst beinhaltete, dem religiösen und öffentlichen Leben zu dienen.

Die Ausführungen zum Freskenwerk Veits haben gezeigt, daß sich in ihnen dieses Anliegen offenbarte: So wird im Casino Massimo in der Darstellung des "Paradiso" von Veit zum einen der katholische Charakter der Dichtung aufgezeigt, zum anderen von ihm mittels seiner kompositorischen Gestaltung auf den Katholizismus als der allein erstrebenswerten Religion verwiesen. In Anbetracht der zeitgenössischen Auseinandersetzungen zwischen Katholizismus und Protestantismus kann Veit hier zugebilligt werden, in diesem Konflikt mit seinem Fresko Stellung bezogen zu haben.

Der erste Auftrag an die nazarenischen Maler in der Casa Bartholdy war stärker als dann später im Casino Massimo dem Ideal der Gemeinschaftsarbeit verpflichtet. So artikuliert sich auch in den beiden Fresken Veits, der allen Fresken zugrundeliegende Tenor, der in der Josephsgeschichte die Wirk-

samkeit der göttlichen Vorsehung in der Geschichte symbolisiert wissen möchte. Demgemäß bedeuten die Bartholdy-Fresken nicht allein das Erstlingswerk monumentaler Wandmalerei, vielmehr sind sie daneben auch das "Dokument einer christlich bestimmten Geschichtsauffassung und zugleich ein programmatischer Ausdruck eines Bestrebens, das auf eine in der Kunst vollzogenen Integration von Religion und öffentlichem Leben abzielte" (1).

Sowohl im Fresko Veits im Museo Chiaramonti als auch in den Fresken im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main wird die Kunst selbt zum Reflexionsgegenstand erhoben. Ebenso wie im "Triumph der Religion" Veit seine Vorstellungen über den notwendigen Zusammenhang von Christentum und Kunst zum Ausdruck bringt und damit entgegen den anderen Lünettenfresken im Museo Chiaramonti die Priorität in seinem Fresko vom archäologischen Aspekt hin zum kulturpolitischen verlegt, plädiert Veit in seinem Fresko "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" für eine Verwendung der Künste im Dienste der Religion . Auch in den beiden Fresken der "Allegorischen Gestalten der Architektur, Plastik und Malerei" und der "Auferwachenden Kunst" erfährt dieses Bekenntnis Veits seine bildhafte Umsetzung.
Wie schon bei den römischen Fresken offenbart sich auch in den Frankfurter Arbeiten Veits Bestreben, dem Katholizismus zu neuer Stärke zu verhelfen.

Da es sich bei den ersten beiden Aufträgen in Rom um private handelte, d.h., die Fresken in privaten Wohnhäusern ausgeführt wurden, liegt es in der Natur der Sache, daß eines der charakteristischen Merkmale der Freskomalerei, ihre Eingebundenheit in die Architektur, hier nur von zweitrangiger Bedeutung sein konnte. Berücksichtigt man jedoch den Fakt, daß es sich bei den Auftraggebern um Personen handelte, die im öffentlichen Leben standen, ihre private Umgebung praktisch

als Repräsentanz ihres öffentlichen Auftrages verstanden werden kann, avanciert in beiden Fällen das Privathaus zu einem Gebäude von gesellschaftlicher Relevanz.
So dürften die religiösen Ambitionen der nazarenischen Künstler bei Carlo Massimo, einem Vertreter der römischen Aristokratie und als Hausprälat Pius VI. der römischen Kurie angehörig, und zudem bei der Gestaltung des Casinos durch die Dependance der Villa in der römischen Vorstadt von dem sonst üblichen Formenkanon für Stadtpaläste entbunden, auf fruchtbaren Boden gefallen sein.
Auch Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, seit 1815 preußischer Generalkonsul in Rom, scheint mit dem Unternehmen, den Hauptraum seines im Herbst 1815 gemieteten Hauses mit Fresken schmücken zu lassen, eine Repräsentation seines Landes verstanden zu haben. So kamen für ihn zu Beginn der Arbeiten auch nur preußische Künstler in Betracht. Ob jedoch die den Fresken immanente christlich-katholische Geschichtsauffassung auch die des Auftraggebers widerspiegelt, muß dahingestellt bleiben. Letztendlich hat sich Bartholdy, wie der ihm zugeschriebene Artikel aus dem Jahre 1819 in der "Allgemeinen Zeitung" demonstriert, vom einstigen Förderer zum Kritiker der Nazarener gewandelt (2).

Im Vergleich zu diesen beiden ersten Aufträgen in Rom, besteht bei den späteren Arbeiten Veits in Rom und Frankfurt ein enger Konnex zwischen Architektur und Fresko, da hier, im Museo Chiaramonti und im Städelschen Kunstinstitut, die Kunst selber zum Reflexionsgegenstand erhoben wurde: Für das museale Programm der jeweiligen Institution wird in den Fresken die ideologische Beweisführung angetreten.
Indem Veit hier in seinen Fresken für den gedanklichen Zusammenhang von Christentum und Kunst eintritt, deutet sich die für das 19. Jahrhundert charakteristische Zwitterbildung von Kirche, Denkmal und Museum an (3).

In der Propagierung kunsttheoretischer Vorstellungen in zeitgenössischen Fresken und Gemälden sah Friedrich Theodor Vischer einen wesentlichen Mangel nazarenischer Kunst.
In seinem Aufsatz aus dem Jahre 1841 zu Overbecks "Triumph der Religion in den Künsten", gemalt 1840 für das Städelsche Kunstinstitut in Frankfurt am Main, bemängelt er die fehlende ganzheitliche Konzeption des Gemäldes, die sich aus der Tatsache ableitet, daß es sich hier nicht um Kunst, sondern um eine Rekapitulation der Kunstgeschichte handle, "ein Kursus über ihre Vergangenheit, der zugleich eine Moral für die Zukunft enthält. Die Kunst biegt sich auf sich zurück und macht sich selbst zum Gegenstande. Das ist ein Akt der Reflexion, aus dieser das ganze Bild hervorgegangen, und schon hiedurch ein ganz modernes, im tadelnden Sinne modernes Produkt" (4).
Im Vergleich zu den alten Meistern konstatiert Vischer, daß es diesen nicht eingefallen wäre, die bildende Kunst in ihren Gemälden selbst zum Gegenstand zu erheben. Zwar haben sie gelegentlich die verschiedenen Künste in allegorischer Andeutung gebracht, Vischer verweist hier auf Raffaels Darstellungen der Theologie, der Justitia, der Philosophie und der Poesie in der Stanza della Segnatura, jedoch haben sie mit dem Pinsel nie einen Vortrag über die Geschichte der Kunst gehalten. So sind für ihn die Gestalten in Overbecks Gemälde lediglich Repräsentanten für etwas anderes, ihre Existenzform ist nur noch allegorisch.
Obwohl Vischer neben der allegorischen Malerei auch die symbolische verwirft, da beiden "dasselbe äußerliche und dem wahrhaft Schönen fremde Verhältnis zwischen Bild und Idee" zu eigen ist (5), zeugt seine Kritik von einem klassizistischen Ansatz, da auch für ihn das Wesen der Kunst in der Hervorbringung idealer Anschauungen der Phantasie besteht, "in denen die Idee schon von selbst und untrennbar mit dem sinnlichen Körper vermählt ist" (6).

Gerade in der klassischen Kunstlehre kam der Symbolcharakter eines Motives ja erst dann zum Tragen, wenn der Bezug zum Natürlichen gegeben war. Im Gegensatz dazu erfüllte sich der Symbolcharakter in den romantischen Theorien in seiner Beziehung zum Unendlichen.

Inwieweit lassen sich nun die Fresken Veits in diese kunsttheoretischen Vorstellungen integrieren?
Seinen Vortrag "Ueber Giovanni da Fiesole" aus dem Jahre 1860 beendete Veit mit einigen Versen aus dem 32. und 33. Gesang des "Paradiso", die er selbst übersetzt hatte. Wie schon bei der Darstellung des "Empyreums" im Casino Massimo wählte Veit auch hier als Thema das Mariengebet des heiligen Bernhard :

"Jungfrau und Mutter, Tochter deines Sohnes,
Demüth'ge Magd, gekrönt mit Majestät,
Vom Anbeginn erwählt im Rath des Thrones.

Durch dich ward menschliche Natur erhöht
zu solchem Adel, daß ihr Schöpfer werth
Selbst ihr Geschöpf zu werden nicht verschmäht!

Auf diesem heil'gen jundfräulichen Herd
Erblüht des Himmels Ros' in ew'gen Frieden,
Durch Sel'ger Flammen Gluth in dir genährt.

Hier ist als Licht zu leuchten dir beschieden
Der reinen Liebe, Hoffnungsquell zum Leben
Bist, Jungfrau du, den Sterblichen danieden.

Solch eine hohe Macht ist dir gegeben,
Daß, wer bei seinen Bitten dich umgeht,
Der Schwingen mangelt, Gnade zu erstreben.

Nicht nur erhörst du den, der zu dir fleht,
Zuvorzukommen selbst bist du bereit
In deiner großen Milde dem Gebet.

In dir ist Liebe, ist Barmherzigkeit,
In dir ist Großmuth, ja, in dir vereint
Ist alles Gute in Vollkommenheit" (7)

Veit versucht mit seiner Danteübersetzung die Originalversion in leicht verstehbare Sprachbilder umzusetzen, um so die Gedanken des Dichters auf verständliche Art zu vermitteln. Da er sich eng an die Vorlage hält, um die Dichtung im Kontext richtig wiederzugeben, ist ein Vergleich mit der Originalversion an dieser Stelle nicht entscheidend.

Wichtiger ist hier die Tatsache, daß Veit im Mariengebet des heiligen Bernhard Termini traditioneller Marienthematik vorfindet. Vom Mariengebet, das aus zwei Teilen, den sieben Terzinen umfassenden Lobpreis der Madonna und der sechs Terzinen umfassenden Fürbitte des heiligen Bernhard für Dante besteht, interessieren hier nur die ersten sieben Terzinen. Das Lob der Maria, das erfüllt ist vom Geiste und von der Thematik der marianischen Schriften Bernhard von Clairvaux', veranschaulicht die immer wiederkehrenden Attribute Marias: virgo, humilitas, caritas, gratia, misericordia, magnificentia (8).

Ein Vergleich dieser marianischen Attribute mit den Vorstellungen Veits vom Wesen der Kunst, das sich in der Objektivierung ethischer Kriterien erfüllte, offenbart die Wesensverwandtschaft beider Vorstellungsbereiche. In der Gestalt der Mutter Gottes bot sich die Objektivierung dieser Kriterien schon deswegen an, weil sich in ihrer bildhaften Gestaltung die Repräsentation dieser ethischen Werte geradezu verbürgt; oder, vor dem Hintergrund der Symboltheorien gesehen: Die Darstellung der Mutter Gottes ist gleichzu-

setzen mit der Verbildlichung ethischer Werte, da sich in der Person Marias diese Werte nicht nur veranschaulichen, sondern Maria selbst Quellort dieser Werte ist.

In diesem Zusammenhang wird deutlich, daß Veit mit der Darstellung Marias in seinem Deckenfresko ein Werk schuf, das, in seinem Sinne, vom "wahren Ausdruck des höheren Lebens der Seele" geprägt ist, somit also seinen Kriterien vom Wesen der Kunst entspricht und es sich demzufolge auch in seinem Sinn um ein symbolisches Bild handelt.

Im Vorhergehenden zeigte sich, daß die klassizistischen und romantischen Vorstellungen vom Symbolcharakter eines Madonnenbildes in starkem Maße voneinander differieren. Die Klassizisten sahen den Symbolcharakter dann gewährleistet, wenn sich im Madonnenbildnis der repräsentativ-symbolische Vorgang der Mutterliebe widerspiegelt; in den romantischen Theorien wurde der Symbolcharakter des Madonnenbildes in der Verbildlichung eines geistigen Prinzips erkannt. Es zeigt sich, daß die Version Veits, indem er in Maria die Objektivierung ethischer Werte repräsentiert sieht, der romantischen Auffassung vom Symbolcharakter des Madonnenbildes wesensverwandt ist.

Mit der in der Abhandlung "Ueber die Gegenstände der Kunst" von Meyer und Goethe aufgestellten These, daß die höchsten Gegenstände der Kunst die "symbolischen" seien, wurde die Forderung verbunden, daß ein Kunstwerk ein in sich vollendetes und sich selbst aussprechendes Ganzes bilden müsse. Im Gegensatz dazu lag das Wesen der Allegorie in seiner außerhalb des Werkes liegenden Bedeutung, deren Sinn vom Kunstrezipienten erst mittels des Verstandes aufgeschlossen werden kann. Aus diesem Grunde überschreiten Allegorien gewissermaßen schon die Grenzen der Kunst. Sindsie richtig und treffend, und nur so sind sie überhaupt zu dulden (9), gehören sie den vorteilhaf-

ten Gegenständen der Kunst an.Widerstrebend und unstatthaft dagegen sind die Gegenstände, die sich nicht selbst aussprechen: "In einem Kunstwerke, welches an die wissenschaftlichen Kenntnisse des Beschauers appellieren muß, ist eigentlich nur die geringere Hälfte in dem Bilde selbst enthalten, dasselbe liefert uns nur eine gewisse äußere Gestalt der Dinge, welche der Künstler eigentlich hat darstellen wollen; den bessern Teil, die Bedeutung aber muß der Beschauer selbst dazu beitragen, und gewissermaßen das Werk vollenden" (lo). Ebenso negativ werden die Bilder beurteilt, die Themen aus dem Bereiche der christlichen Religion zum Gegenstand haben. Als mystische Bilder sind sie allenfalls den gleichgültigen Gegenständen zuzurechnen. In dieser Neigung zu mystischen Allegorien sehen Meyer und Goethe dann auch das zu bemängelnde Charakteristikum der "neu-deutschen religios-patriotischen Kunst" (11).

Von den Romantikern dagegen wurde die Allegorie gerade wegen der ihr innewohnenden Neigung, die "Grenzen der Kunst" zu überschreiten, geschätzt. Während z.B. für Tieck im "Sternbald" für den Maler die Vorzüge der Allegorie in der Möglichkeit bestehen, "über die Grenzen seiner Kunst hinausschreiten" zu können (12), sieht Schlegel in ihr die Beziehung zum Unendlichen gegeben, die für ihn wiederum zum Maßstab eines Kunstwerkes überhaupt wird.

Im Fresko des "Paradiso" lag die Beziehung zum Unendlichen in der Gestalt der Mutter Gottes, da ihre Bedeutung eine göttliche, und demzufolge auch eine unendliche ist.

Läßt sich diese Beziehung zum Unendlichen auch in den anderen Fresken Veits nachweisen?
Anhand der Bartholdy-Fresken zeigte sich, daß mit der Darstellung der Josephs-Geschichte von den nazarenischen Malern zugleich die Wirksamkeit göttlicher Vorsehung in der Geschichte

verbunden wurde, und sich in den Fresken somit das "Dokument einer christlich bestimmten Geschichtsauffassung" (13) manifestierte.
In seinen Vorlesungen über die "Philosophie der Geschichte" konstatiert Friedrich Schlegel der Geschichtsauffassung zwei unterschiedliche Ansatzpunkte. Bestimmend für den jeweiligen Ansatzpunkt ist nach Schlegels Definition der "Begriff vom Menschen" (14). Im Gegensatz zu jenen Vorstellungen, die im Menschen ein "bloß ... veredeltes, allmählich bis zur Vernunft abgerichtetes, und endlich sogar bis zum Genie gesteigertes Tier" sehen (15), also die Perfektibilität des Menschen zur Grundlage haben, begründet sich Schlegels Geschichtsauffassung, indem er von dem "göttlichen Ebenbilde des Menschen" ausgeht (16), als eine "religiöse Ansicht der Weltgeschichte im Gegensatz (zu) jener andern aus dem Vernunftsprinzip von der unendlichen Perfektibilität hervorgehenden" (17).
Da aber dieses "göttliche Ebenbild, auch in seinem innersten Bewußtsein, sowie in dem ganzen Menschengeschlecht, ungemein alteriert, und zerrüttet, oder stark in Unordnung geraten ist", kann die Geschichte der Menschheit keinen anderen Gegenstand haben, "als die Wiederherstellung des göttlichen Ebenbildes" (18).
So liegt für Schlegel die Problematik des menschlichen Daseins in der Wahl zwischen der "in Gott festbleibenden, und in ihr fortwachsenden Freiheit, und der falschen abtrünnigen Freiheit eines von Gott losgerissenen Egoismus". Ohne diese im Menschen liegende Freiheit der Wahl und "der Entscheidung zwischen dem göttlichen Impuls, und der höhern Richtschnur seiner Bestimmung, und der irreleitenden Macht des Bösen" gibt es für Schlegel keine Geschichte, denn "eben dieser Kampf zwischen dem guten und göttlichen Prinzip auf der einen, und dem feindlichen und bösen auf der andern Seite" bildet "den Inhalt der menschlichen Geschichte von Anfang bis zu Ende" (19).
In seinen "Gemäldebeschreibungen" bemerkt Schlegel zu den Ge-

mälden Correggios, daß in ihnen durch die Verteilung von Licht und Schatten der unendliche "Gegensatz und Kampf des Guten und Bösen" (2o) deutlich wird. Aus diesem Grunde konzediert er Correggio, der in seinen Werken "Licht und Finsternis als das Göttliche und Böse gedacht" (21) hat, die Neigung zur Allegorie: "Allegorie ist die Tendenz, der Zweck, der Charakter seiner Manier. Und zwar jene Art der Allegorie, die darauf ausgeht, den unendlichen Gegensatz und Kampf des Guten und des Bösen deutlich zu machen; denn daß hier nicht von der gemeinen Allegorie die Rede sein kann, die in den Lehrbüchern und in den Köpfen der gegenwärtigen Maler fast allein unter diesem Namen gekannt und gemeint wird, die Allegorie nämlich, wenn sie anders noch diesen Namen verdienen kann, welche nicht das Unendliche andeuten, sondern einzelne abstrakte, also bestimmte und beschränkte Begriffe in Sinnbilder übersetzen will; daß von dieser sage ich hier gar nicht die Rede sein kann, versteht sich von selbst" (22).

Führt man sich noch einmal die Fresken in der Casa Bartholdy und im Städel vor Augen, zeigt sich, daß sich auch in ihnen die von Schlegel geforderte "Allegorie des Unendlichen" offenbart: Ebenso wie in den Fresken zur Josephs-Geschichte wird in der "Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" das traditionelle Motiv des Kampfes zwischen Gut und Böse symbolhaft zum Ausdruck gebracht. So manifestiert sich dieser Konflikt in den Fresken der Casa Bartholdy in der Person Josephs und den Personen seiner Brüder; in der "Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" bekundet er sich in der Darstellung der beiden Epochen des Christen- und Heidentums.

Während in diesen Fresken das aktive Moment der Auseinandersetzung zwischen den Mächten des Guten und des Bösen im Bildgeschehen aufgenommen wurde, zeugt das Fresko im Museo Chiaramonti bereits vom Sieg des Guten über das Böse. Vor den Trümmern des antiken Baues, Symbol für die untergegangene heidnische

Epoche, sitzt triumphierend die christliche Religion, Sinnbild des Guten.
Das gleiche Motiv findet sich dann auch in der Deckendekoration des alten Städelschen Kunstinstituts in der "Auferwachenden Kunst" wieder, auch hier der Topos ruinoser Architektur mit der zu neuem Leben erwachenden christlichen Kunst.

Es wird deutlich, daß sich die Vorstellungen Veits vom Wesen der Kunst, resp. vom Symbolcharakter der Kunst, in Analogie zu romantischen Vorstellungen im Ideengehalt christlicher Glaubensinhalte, und nicht, wie in der Kunstlehre des Klassizismus, in der Darstellung des Typischen und Repräsentativen vorgefundener Realität, verwirklichen.

Diese enge Verwandtschaft mit romantischen Anschauungen klingt auch in den Worten Veits an, wenn er, reflektierend über die Empfindungen, die der Anblick der Natur im Menschen auszulösen vermag, feststellt: "Irgend etwas in ihr wird immer noch mangeln, um uns vollkommen zu genügen, irgend etwas daran erinnern, daß wir nicht ganz heimisch in ihr sind und das Schönste in ihr nur eine Ahnung von etwas noch Schöneres erwecket ... Und sollte nicht vielleicht gerade in diesem unbefriedigten Gefühl, in dieser ungestillten Sehnsucht, in diesem Drängen nach der Ferne, ob vielleicht jenseits des begrenzenden Horizonts ein wahrer Friede, eine wahre Heimath zu finden sei, die eigentliche Poesie der Natur zu suchen sein?" (23)
Zeigt sich nicht gerade hier der Kontrast zu der klassizistischen Betrachtungsweise des Typischen und Repräsentativen, und die Nähe zu der Schlegelschen Definition vom Schönen, die besagte, daß das Wesen des Schönen in der Bedeutung liegt, insofern diese eine unendliche ist? (24)

Der von Veit intendierte Konflikt zwischen den Mächten des Guten und des Bösen, Ausdruck seines und auch Schlegels von heils-

geschichtlichen Brüchen und eschatologischen Wenden geprägten Geschichtsverständnisses (25), findet in seinen Fresken auch in der Verteilung von Licht und Schatten seine bildhafte Umsetzung.
Wie schon Schlegel am Beispiel Correggios beispielhaft hervorgehoben hatte, läßt sich gerade in der "Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum" dieses stilistische Ausdrucksmittel nachweisen.
Unabhängig von den natürlichen Lichtquellen, das Fresko war ja im alten Städelschen Kunstinstitut den Fenstern gegenüber angebracht, wird das Dargestellte von einer imaginären Lichtquelle beleuchtet: Dieses Licht trifft die Religion und ihre unmittelbare Umgebung in vollem Umfang, den heiligen Bonifatius nur noch in abgeschwächter Form und die linke Bildhälfte pointiert in einigen Teilbereichen. Dagegen klingt die rechte Seite der Komposition in einem schattigen Dunkel aus. Lediglich auf die zum Bischof emporblickenden kindlichen Gestalten fällt noch ein schwacher Abglanz des Lichtes; in der vor der gefällten Eiche aufschäumenden Quelle finden im Gegensatz dazu noch einmal die hellen Tonwerte des bischöflichen Gewandes ihre Resonanz.
Hier zeigt sich, wie das von Veit über die Komposition gespannte Netz des symbolischen Konfliktes zwischen Gut und Böse in der akzentuierten Behandlung von Licht und Schatten noch zusätzlich sichtbar gemacht wurde.

In einem Artikel Passavants, der aus Anlaß der Eröffnung des Saales mit dem Fresko Veits der "Einführung der Künste" im Städelschen Kunstinstitut in der Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung veröffentlicht worden war, wurden die stilistischen Merkmale, die die Freskomalerei in sich zu vereinigen hat, bestimmt: Symmetrische Anordnung, schöne Gestaltungen der Gruppen, wohlberechnete Massen von Licht und Schatten, Wahr-

heit der Charaktere und Schönheit der Zeichnung. Diese Kriterien sieht Passavant in dem Fresko Veits in hohem Maße verwirklicht, so daß denjenigen, "denen der Sinn für eine höhere Natur und das Geistige geöffnet ist ... das Bild ... in vielen Beziehungen freudig begrüßen" (26) werden.

Ein derartiger Formenkanon zeigte sich schon in den "Gemäldebeschreibungen" Friedrich Schlegels aus dem Jahre 1802: "Keine verworrene Haufen von Menschen, sondern wenige und einzelne Figuren, aber mit dem Fleiß vollendet, der dem Gefühl von der Würde und Heiligkeit der höchsten aller Hieroglyphen, des menschlichen Leibes, natürlich ist; strenge, ja magre Formen in scharfen Umrissen, die bestimmt heraustreten, keine Malerei aus Helldunkel und Schmutz in Nacht und Schlagschatten, sondern reine Verhältnisse und Massen von Farben, wie in deutlichen Akkorden" (27).

Während in der zeitgenössischen Kritik in den Werken verschiedener Künstler die bewußte oder unbewußte Annäherung an die Ölmalerei kritisiert wurde (28), bezeugen die Stellungnahmen zu den Fresken Veits deren Beschränkung im Sinne der für das Fresko aufgestellten Bildnorm des malerischen Idealismus.
Die von Passavant dargelegte Beurteilung des Frankfurter Freskos erfährt ein knappes Jahr später anläßlich einer Ausstellung der beiden Kartons zu den Seitenflügeln zur "Italia" und "Germania" in einer Besprechung Felsings ihre Bestätigung. Auch von ihm wird die, sich bereits in den Kartons zeigende "großartige vollendete Zeichnung" gepriesen, die im Fresko dann von Veit "auf gleich einfache Weise in Localfarben übertragen" wurde, so daß "der bestechliche Reiz des Farbenspiels, so wie jeder Luxus in den Mitteln der Kunst" vermieden wurde, "um allein durch den Ernst der Darstellung auf die Erhabenheit des Gegenstandes zu führen" (29).
Aber nicht allein dieses Fresko, auch die Fresken Veits in der Casa Bartholdy werden gleichermaßen beurteilt. Ernst Förster

schreibt im Dezember 1842 über sie: "Es gehören dort seine Gestalten (in dem Traum von den fruchtbaren Jahren) nicht der Wirklichkeit an, sie sind auch nicht in der Wirkung mit Sculpturen zu verwechseln, allein sie haben innerhalb ihrer idealen oder poetischen Gränzen wirkliches Leben, sie sind Träger des Gedankens, aber nicht selber wandelnde Gedanken" (3o).

Hinter dieser Einschätzung Försters verbirgt sich, mit einem Seitenblick auf die Massimo-Fresken, eine vorsichtig formulierte Kritik an dem Fresko Veits zum "Paradiso".
Die assoziative Verbindung zu den Werken skulpturaler Kunst bedeutete ja eines der negativen Urteile, die dieses Fresko Veits, primär im Vergleich zu Cornelius, in der einschlägigen kunsthistorischen Literatur bis in die dreißiger Jahre unseres Jahrhunderts begleiteten.
Noch Gerstenberg bemängelte 1834 die der Komposition innewohnende statuarische Gruppierung, die eines "lebendigen Rhythmus entbehrt" (31).

VI. Anmerkungen

II. Einleitung

1) Cardauns 192o, S. 54
Diese Tatsache, daß Veit den ersten erfolgreichen Versuch in der Freskomalerei unternommen hat, belegt auch ein Schreiben Overbecks, in dem er Vogel über die Arbeiten im Palazzo Zuccari berichtet (Howitt 1886, I, S. 388)

2) Simon 1936, S. 447

3) Simon 1936, S. 448

4) Metken 1977, S. 4o1

5) Metken 1977, S. 4o2

6) Vgl. Büttner 1981, S. 284

7) Howitt 1886, I, S. 393

8) Vgl. Spickernagel 1981, S. 257 ff.

9) Cardauns 192o, S. 54

1o) Vgl. Droste 198o, S. 29 ff.

11) Howitt 1886, I, S. 4o1 f.

III. Die römische Schaffenszeit Philipp Veits (1815 - 183o)

1. Das Deckenfresko des "Paradiso" im Casino Massimo

1) Abb. in Büttner 198o, S. 1o1

1.1. Verlauf der Arbeiten

1) Finke 1923, S. 64 f.

2) Vgl. Finke 1923, S. 36

3) Finke 1923, S. 65

4) Finke 1923, S. 3o4

5) Finke 1923, S. 337

6) Finke 1923, S. 343

7) Finke 1923, S. 354

8) Vgl. Gerstenberg/Rave 1934, S. 64 f.

9) Finke 1923, S. 358

1o) Cardauns 192o, S. 37

1.3. Die Gesamtkomposition des Paradiso

1) Hier handelt es sich um Karl d. Großen und Judas Makkabäus im Marshimmel. Die einzige Ausnahme bildet Dante im Fixsternhimmel, dessen Haupt, bedingt durch die hockende Haltung, nicht mit der Höhe der übrigen Personen übereinstimmt.

2) Der rötlich verlaufende Streifen am Horizont und der darüber befindliche blaßblaue Himmel erinnern an eine Beschreibung Atterboms aus seinen Jugenderinnerungen: "Ich kam heute morgen hinauf auf den Monte Pincio, noch ehe das, ich möchte sagen, vorbereitende Morgenrot, das die Italiener "alba" nennen und was es im Norden eigentlich nicht gibt, aufgehört hatte, den Horizont mit seinen weißlich-rötlichen Zauberglanz zu umgürten" (Atterbom 1967, S. 213 f.). Es ist durchaus denkbar, daß auch Veit sich durch eine derartige Erscheinung inspirieren ließ.

1.3.1. Zu den Vorzeichnungen des "Paradiso"

1) Die Vorzeichnungen werden innerhalb dieses Kapitels nur hinsichtlich des Gesamkomposition behandelt. Modifikationen der einzelnen Deckenfelder finden in den entsprechenden Kapiteln ihre Beachtung.

2) Dieser Entschluß muß jedoch relativ spät von Veit getroffen worden sein, da noch auf dem Karton des Saturn- und Zwillingshimmels ein entsprechender Engelkopf zu finden ist. Die starke Zerstörung des Kartons zum Sonnen- und Venushimmel läßt leider nicht mehr erkennen, ob das auch für diesen gilt. Es ist jedoch anzunehmen.

1.3.2. Zu den Entwürfen von Peter Cornelius und den Vorstellungen Friedrich Schlegels

1) Dorothea Schlegel spricht hier lediglich von einer Zeichnung; es ist jedoch anzunehmen, daß Veit auch die drei von Cornelius gezeichneten Kartons besaß (Finke 1923, S. 122 f.)

2) Büttner 198o, S. 116

3) Gerstenberg/Rave 1934, S. 55

4) Die Ausführungen zu diesen Entwürfen sind der Untersuchung Büttners entnommen. Büttner erwähnt des weiteren ein skizziertes Schema der Deckenaufteilung, das sich im Kunstmuseum Düsseldorf befindet (Büttner 198o, S. 1o8, Anm. 229)

5) Büttner 198o, S. 1oo, Fig. 2 und S. 1o1, Fig. 3

6) Büttner 198o, S. 1o8 ff.

7) Büttner 198o, S. 11o ff.

8) Dieses zeigt sich deutlich an der den Fenstern gegenüberliegenden Längsseite. Die breite mittlere Trennbahn der Deckengliederung wäre unvermittelt und ohne Bezug auf das Gliederungsschema der Wand gestoßen (Büttner 198o, S. 1oo, Fig. 3).

9) Büttner 198o, S. 1o9

1o) Wie aus einem Schreiben Dorotheas an Friedrich Schlegel vom 15. Dezember 1818 hervorgeht, plante Cornelius die Mitnahme seiner Kartons nach München. Da die Abreise im September 1819 erfolgte, müßten die Kartons bis zu diesem Zeitpunkt in Rom vorhanden gewesen sein (Finke 1923, S. 148).

11) Es ist anzunehmen, daß der Hauptzugang zum Dantezimmer über den zentral gelegenen Ariost-Saal erfolgen sollte.

12) "Wie oft und wie sehr Philipp aber beseufzt hat, daß er nicht Dich um Rath fragen kann, das kann ich Dir gar nicht beschreiben. Ueberhaupt sehnt er sich sehr nach deinem Umgang und gesteht, daß dieser ihm vor allen andern in der Welt lieb und belehrend sey" (Finke 1923, S. 37).

13) Finke 1923, S. 48 f.

14) Finke 1923, S. 49

15) Finke 1923, S. 133

16) Finke 1923, S. 14o ff.

17) Finke 1923, S. 145

18) Finke 1923, S. 145 f.

19) Finke 1923, S. 142 f.

2o) Finke 1923, S. 143

21) Vollkommen auf die Illustrierung des "Inferno" zu verzichten,scheint Veit zu diesem Zeitpunkt noch

nicht beschlossen zu haben, da noch in einem Schreiben vom 2. Oktober 1923 Friedrich Schlegel seinem Stiefsohn rät, bei seinen Entwürfen zur Hölle "den geistigen Schmerz, den Seelenschmerz, bis zum Wahnsinn und Verzweiflung, so geistig und auch so herzzerschneidend als möglich" hervorzuheben (Finke 1923, S. 358 f.).

22) Friedrich Schlegel KA, Bd. 29, S. 527 f.

23) Da in dem erwähnten Schreiben Schlegel von einem mit Sternen angefüllten Kreis spricht, in beiden Entwürfen jedoch Seraphimköpfe und Sterne im Wechsel dargestellt sind, erscheint es möglich, daß im ersten Entwurf dieser erst später ausgeführt wurde, also nach dem Schreiben Schlegels eingesetzt wurde.

24) Friedrich Schlegel KA, Bd. 29, S. 528

1.3.3. Zur Deutung der Gesamtkomposition

1) Ernst Lieber, 1838 - 1902, preuß. Abgeordneter und seit 1871 im Reichstag als Mitglied des Zentrums. Als Patenkind von Veit, hat er zu dessen Lebzeiten Mitteilungen von Veit bei verschiedenen Aufenthalten im Hause Veits niedergeschrieben.

2) Cardaus 1920, S. 37

3) Veit 1891, S. 11 ff.

4) Veit schreibt hier weiter: "Mit bewunderungswürdigem Scharfsinn hat Homer ... in seiner poetischen Kunstaufgabe des Achilles-Schildes alle die erwähnten Klippen für den Künstler vermieden ... Alles darin erklärt sich genügend aus sich selbst. Jede einzelne Scene ist ein für sich verständliches plastisches Bild, welches das Ganze

vervollständigt. Alles Dramatische ist ferngehalten, keine der vorkommenden Personen wird redend eingeführt ... Hier sind es keine kalten Allegorien, sondern alles ist Handlung, Bewegung, Leben, durchwebt von feinen, der Natur abgelauschten Zügen. Nichts überschreitet die Möglichkeit plastischer Darstellung" (Veit 1891, S. 12).

5) Veit 1891, S. 12 f.

6) Veit 1891, S. 13 f.

7) A.W. Schlegel 18oo, S. 134; Friedrich Schlegel 18oo, passim

8) Veit 1891, S. 15

9) Friedrich Schlegel KA, Bd. 11, S. 271, Anm. 6

1o) A.W. Schlegel 1971b, S. 6

11) Schelling 1927, S. 582

12) Finke 1923, S. 158

13) A.W. Schlegel 1799, S. 193 ff.

14) Friedrich Schlegel KA, Bd. 29, S. 527 f.

15) Minor 1882, S. 269
In diesem Sinne äußert sich Friedrich Schlegel in seinen Gemäldebeschreibungen (Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 18)

16) A.W. Schlegel 1963, S. 158

17) Friedrich Schlegel hierzu in seinem Schreiben vom 9. Dezember 1818 an Philipp Veit: "Du kennst ja seine mystische Rose usw. Ich weiß auch durchaus nicht, warum Du sie vermeiden wolltest" (Finke 1923, S. 145).

18) Büttner 198o, S. 1o1 ff.

19) Büttner 198o, S. 1o3

2o) A.W. Schlegel 1963, S. 134

1.4. "Empyreum" und "Primum Mobile"

1.4.1. Zu den Entwürfen zum "Empyreum" und "Primum Mobile"

1) Eine genaue Benennung dieser Details muß fragwürdig bleiben, da sie in dieser Studie nicht genau zu erkennen sind.

2) Finke 1923, S. 115 f.

3) Finke 1923, S. 134 f.

4) Finke 1923, S. 139 f.

5) Finke 1923, S. 14o ff.

6) Finke 1923, S. 145

7) Im Kat. Rom 1981, S. 386 sowie in der deutschen Ausgabe dieses Kataloges München 1981, S. 3o6 wird dieser Entwurf auf das Jahr 1819 datiert. Ausgegangen wird bei dieser Datierung von der aquarellierten Studie zum Mond- und Merkurhimmel, auf der sich links unten das Siegel PVS 1819 befindet, das die Initialen Philipp Veit Schlegel bezeichnet. Aus der Tatsache, daß sich deren Maße in das untere Viertel der erwähnten Komposition einfügen lassen, wird geschlossen, daß beide zum gleichen Zeitpunkt entstanden sein müssen.
Wie sich aus dem Briefwechsel zwischen Veit und Arnold Otto Meyer im Februar 1874 schließen läßt, hat Veit das untere Viertel dieser Komposition selber für Meyer herausgeschnitten: "Ich bin aber nicht ohne Besorgnis, und in einiger Verlegenheit wegen der Dantezeichnung! - Meine Familie will sich nemlich von dieser Reliquie, da sie die Einzige ist durchaus nicht trennen und thut wiederholt energischen Einspruch dagegen, schon wegen des für Sie herausgeschnittenen Theiles hatte ich manchen Sturm auszuhalten" (Philipp Veit an Arnold Otto Meyer, Mainz, im Februar 1874, Kunsthalle Hamburg).

Aufgrund obenstehender Fakten ist jedoch auszuschließen, daß dieser Entwurf im Jahre 1819 entstanden ist. Wahrscheinlicher ist, daß diese Studie, also das untere Viertel mit dem Siegel PVS 1819, einen Lösungsversuch zur Gesamtkomposition darstellt und nach dem hier behandelten Entwurf von Veit später in das unvollständig gebliebene Blatt hineingezeichnet wurde.
Es sei hier noch hinzugefügt, daß Veit von zwei unterschiedlichen Zeichnungen spricht: Zum einen von einer Meyer versprochenen Dantezeichnung (vgl. hierzu Kat. 3), zum anderen von dem Entwurf mit dem herausgeschnittenen unteren Viertel.

8) Friedrich Schlegel KA, Bd. 29, S. 528

9) Büttner 198o, S. 113

1o) Friedrich Schlegel an Veit in seinem Schreiben vom 9. Dezember 1818 (Finke 1923, S. 142).

11) Vgl. Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, Das Paradies, 28. und 29. Gesang

12) Vgl. Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, Das Paradies, 28. Gesang

13) Vgl. Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, Das Paradies, 32. und 33. Gesang

14) Vgl. Egger 197o, S. 2 ff.

15) Von Gerstenberg/Rave in ihrer Monographie über die Massimofresken als das "Jüngste Gericht" von Fra Angelico identifiziert, das sich seit 1816 in der Sammlung des Kardinals Fesch in Rom befand und sich seit 1884 in Berlin befindet (Berlin 1975, S. 27, Abb. 6 A).

16) Vgl. z.B. das "Jüngste Gericht" von Fra Angelico in der Galleria Nazionale, Rom (Abb. in: Pope-

Hennessy 1952, Abb. 132).

17) Finke 1923, S. 143

18) Finke 1923, S. 143 f.

19) Finke 1923, S. 145

2o) Möglicherweise versucht Veit hier den von Dante in den ersten Versen des 3o. Gesanges beschriebenen Vergleich auszudrücken, der das Verschwinden der Engelscharen mit den bei Tageslicht schwindenden Sternen assoziiert (Par. XXX, 1-13).

21) Gerstenberg/Rave 1934, S. 58

22) Finke 1923, S. 3o2

1.4.2. Zur Deutung des "Empyreums"

1) Friedrich Schlegel KA, Bd. 16, S. 268, Fragment Nr. IX, 168

2) Vgl. Friedrich Schlegel KA, Bd. 11; Friedrich Schlegel KA, Bd. 6; Friedrich Schlegel KA, Bd. 16 Die Beschäftigung Friedrich Schlegels mit Dante wurde durch seinen Bruder A.W. Schlegel angeregt und ist bis in das Jahr 1791 zu datieren, in dem A.W. Schlegel seine erste Dante-Studie verfaßte (A.W. Schlegel 1971, S. 199 ff.). Zur Anteilnahme Friedrich Schlegels an den Dante-Arbeiten seines Bruders vgl. Walzel 189o, passim.

3) Friedrich Schlegel KA, Bd. 11, S. 15o
Bereits in dem "Gespräch über die Poesie" betont Friedrich Schlegel diese für Dantes Dichtung charakteristische Verbindung von Religion und Poesie und er bezeichnet ihn als den "heiligen Stifter und Vater der modernen Poesie" (Vgl. dazu Minor 1882, Bd. 2, S. 348)

4) Friedrich Schlegel KA, Bd. 11, S. 149 f.

5) Friedrich Schlegel KA, Bd. 6, S. 216

6) Friedrich Schlegel KA, Bd. 6, S. 211 f.

7) Friedrich Schlegel KA, Bd. 6, S. 212 f.

8) "In diesem Sinne", so führt Schlegel hier aus, "ist die Ritterpoesie des Mittelalters, die freilich eben so, wie die gotische Baukunst, unvollendet blieb, und nirgends zu einer ganz vollkommnen Ausbildung und Form gelangte, eine wahrhaft christliche Heldenpoesie zu nennen, und der ältern Vorzeit unterscheidet, ist seinem Ursprunge und seinem Wesen nach unleugbar christlich. Es ist der Geist der nordischen Vorwelt, der in diesen Dichtungen weht, es sind die Gestalten der alten Heldensage, aber verändert und verklärt durch das herrschende Gefühl und den Glauben der Liebe, der auch die Spiele der Einbildungskraft verschönert, und ihnen eine höhere Bedeutung leiht" (Friedrich Schlegel KA, Bd. 6, S. 214).

9) Friedrich Schlegel KA, Bd. 6, S. 214

1o) Friedrich Schlegel KA, Bd. 6, S. 284

11) Friedrich Schlegel KA, Bd. 6, S. 215

12) Finke 1923, S. 141

13) Finke 1923, S. 141 f.

14) Finke 1923, S. 144

15) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, passim

16) Über die Gleichstellung Mariä mit der Kirche vgl. Rahner 1944 und Rahner 1964.

17) Bereits im Jahre 18o8 erklärte Schlegel in einer Rezension der "Geschichte der Religion Jesu Christi" von Friedrich Leopold Grafen zu Stolberg sich für

eine derartige Koexistenz zwischen Katholiken und Protestanten (Friedrich Schlegel KA, Bd. 8, S. 86 f.)

18) Friedrich Schlegel KA, Bd. 7, S. 144 f.

19) Friedrich Schlegel KA, Bd. 3o, S. XXV

2o) Friedrich Schlegel KA, Bd. 7

21) Zu den Auseinandersetzungen zwischen Protestanten und Katholiken in Rom vgl. Schnorr von Carolsfeld 1886, S. 188 f.; Noack 19o7, S. 16o f.; Spahn 19o1, S. 4o f.; Finke 1923, passim.

22) Über Louis-Francois Martin de Noirlieu vgl. Friedrich Schlegel KA, Bd. 29, S. 439, Anm. 24

23) Finke 1923, S. 41 (Dorothea an Friedrich Schlegel vom 3./5. Juni 1818)

24) Finke 1923, S. 1o4

25) Friedrich Schlegel KA, Bd. 3o, S. 548, Anm. 5

26) Finke 1923, S. 238

27) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 81

28) Friedrich Schlegel KA, Bd. 3o, S. 25o

29) "Es ist ein wahrhaftes Wunder! Deine Vorlesungen über Litteratur sind sein (Noirlieu) Orakel: er sagte mir, wenn er über irgendein Buch oder eine Zeit in Ungewißheit sey, so schlüge er seine Lections de Frederic (so nennt er das Buch) auf, und nun fände er gleich alles und auf das allerhellste; 'kein Zweifel könne je statt finden, wo Du einmal gesprochen hast" (Finke 1923, S. 82).

3o) Friedrich Schlegel KA, Bd. 29, S. 413 ff.

31) "Den Auftrag welchen Du mir giebst, ist an und für sich, und auch für uns alle so wichtig, daß ich die

Beantwortung desselben wohl nicht länger aufschieben darf, ... dieß magst Du dann nach Deiner eignen Einsicht ins Italiänische übertragen und mittheilen, wo es Dir zweckmäßig scheint" (Friedrich Schlegel KA, Bd. 29, S. 413).

32) Friedrich Schlegel KA, Bd. 29, S. 416

33) Veit 1869, S. 2o

1.5. Die Himmelssphären auf den Gewölbeseiten

1.5.1. Das ausgeführte Fresko

1) Paradiso, VIII. Gesang

2) Im aquarellierten Entwurf des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main (Kat. 3) werden statt Petrus Lombardus, der erste Bischof von Athen, Dionysius Areopagita, und statt Siger von Brabant, der Patriarch von Konstantinopel, Chrysostomus, angegeben.
Da jedoch Ludwig von Schorn, dem die Namen von Veit persönlich genannt wurden (SKB 1825, S. 1o2), die o.g. angibt, kann die Benennung des Frankfurter Entwurfes als hinfällig angesehen werden.

1.5.2. Zu den Vorzeichnungen der auf den Gewölbeseiten dargestellten Planetensphären

1) Finke 1923, S. 123, 174 und 356

2) Paradiso, XXI. Gesang

1.5.3. Zur Deutung der auf den Gewölbeseiten dargestellten Planetensphären

1) Philipp Veit an Friedrich Schlegel vom 23.7.1818

2) Büttner 198o, S. 112

1.6. Zu den Vorbildern des "Paradiso"

1) Büttner 198o, S. 113

2) Veit 1891, S. 84

3) Veit 1891, S. 18

4) "Man zeichnete nach der Natur, man saß sich gegenseitig zu Gewandstudien; aber gemäß ihrem Axiom, daß es die Seele ist, die zur Seele sprechen müsse, machten sie solche Studien nur in der Akademie und malten dann ihre Bilder, 'um nicht zu naturalistisch zu werden', in der Einsamkeit ihrer Zellen aus dem Gedächnis" (Howitt 1886, I, S. 256).

5) Abb. in: Frankfurt 1977, S. 8o

6) Abb. in: Forma e Colore. Masaccio: La capella Brancacci di Ugo Procacci, Firenze 1965

7) Abb. in: Pope-Hennessy 1952, S. 188

8) Vgl. hierzu: Hartmann 1969, S. 176 ff.

9) Flaxman 1793

1o) Richter 195o, S. 2o5

11) Abb. in: Albrecht Dürer, 1471 - 1528, Das gesamte graphische Werk, Bd. 2, Druckgraphik, S. 1882

12) Veit 1893, S. 171, Nr. 2136

13) Abb. in: Frankfurt 1977, S. 38 A 1

14) Abb. in: München 1981, S. 162, Abb. 64

2. Die Fresken im Palazzo Zuccari und im Museo Chiaramonti

2.1. Die Fresken im Palazzo Zuccari

1) Die Entstehungsgeschichte der Josephsfresken wird ausführlich bei Büttner 198o, S. 76 ff.; Geismeier 1967, S. 45 ff.; Görner 1969 geschildert. Die Arbeit von Robert E. McVaugh, The Casa Bartholdy frescoes and Nazarene theory in Rome, 1816 - 1817. Princeton University, 1981 lag mir leider nicht vor.

2) Howitt 1886, I, S. 381 f.

3) Diese Anordnung wurde von Robert E. McVaugh in seinem Aufsatz "A Revised Reconstruction of the Casa Bartholdy Fresco Cycle" neu bestimmt (McVaugh 1984, S. 442 ff.).

4) Über die letzten Restaurierungsarbeiten der Fresken in den Jahren 1964/65 vgl. Gronau 1967, S. 55 ff.

2.1.1. "Joseph und das Weib des Potiphar"

1) Das Interesse Veits an dieser Komposition Raffaels zeigt sich auch daran, daß sich im Nachlaß Veits ein Blatt von Raimondi nach dieser Komposition Raffaels erhalten hat (Veit 1883, S. 182, Nr. 2292). Hier muß jedoch auch auf Franz Pforr verwiesen werden, der in seinem 18o9 gemalten "Einzug des Kaisers Rudolf von Habsburg in Basel" die kleinen Reliefplatten an den Hauswänden mit Szenen aus der Josephslegende versah, unter denen sich ebenfalls die Szene befindet. Soweit erkennbar, ähnelt sie in der kompositorischen Anordnung der Version Veits.

2) Veit 1891, S. 13

2.1.2. "Die sieben fetten Jahre"

1) Büttner 198o, S. 84

2) Büttner 198o, S. 89

3) Abb. in: Büttner 198o, Tafel XXXIII, Abb. 66

4) Büttner 198o, S. 85
In seinem Aufsatz "Les ébauches et les études des fresques des Nazaréens à la "Casa Bartholdy" (Büttner 1979, S. 21 ff.) schließt Büttner aus diesem Schreiben Bartholdys, daß Veit nach dem ersten Entwurf einen zweiten, heute verschollenen, Entwurf anfertigte, den Bartholdy für das Fresko zwar nicht akzeptierte, jedoch kolorieren lassen wollte und für H. v. Pereira vorsah.
In seiner Monographie über Cornelius (Büttner 198o) modifiziert er seine Aussagen dahingehend, indem er diesen nicht mehr vorhandenen Entwurf Veits als dessen ersten ausgibt.
Die erste Datierung von Büttner scheint zutreffender zu sein. Noch wahrscheinlicher erscheint es jedoch, daß es sich bei dem Entwurf Veits, den Bartholdy in seinem Schreiben erwähnt, um dessen o.g. ersten Entwurf handelt, der im Besitz von Veit blieb, also nicht für Pereira erstanden wurde. Dafür spricht auch die Tatsache, daß in dem Briefwechsel Dorothea Schlegels mit ihren Söhnen von einem derartigen Verkauf nichts erwähnt wird, während in vergleichbaren Fällen, wie aus dem Briefwechsel ersichtlich, über derartige Vorhaben ausführlich korrespondiert wurde.

5) Büttner 198o, S. 85

6) Abb. in: Friedberg 1963, Abb. 88: Charity. Paris, Louvre, No. 1514

7) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 82

2.1.3. Zur Deutung der Josephsfresken

1) Das Folgende nach: Büttner 198o, S. 93 ff.

2) Büttner 198o, S. 96

3) Büttner 198o, S. 96

2.2. "Triumph der Religion" im Museo Chiaramonti

1) Vgl. Hiesinger 197o, S. 655 ff.

2) Raich 1881, Bd. 2, S. 429

3) Raich 1881, Bd. 2, S. 437 f.

4) Hiesinger 197o, S. 659, Anm. 16

5) Bereits in Wien hatte Veit Julie Zichy portraitiert. Über das Verhältnis der Gräfin zu der Familie Schlegel vgl. Raich 1881, Bd. 2, passim

6) Vgl. hierzu: Hiesinger 197o

7) So sind z.B. in den Lünetten von Hayez Personifikationen des Tiber, der Plastik und der Architektur, in der Lünette von Demin die Personifikationen der Malerei und in der Lünette von Colombo die der Historie dargestellt.

8) Dieser Märtyrerkult stammt erst aus dem Jahre 1749, als Benedikt XIV. die Arena dem Andenken der christlichen Märtyrer weihte und Altäre errichtete, die jedoch 1874 wieder entfernt wurden.

9) Finke 1923, S. 27o
Bartholdy nennt zu Beginn einige Namen und schreibt insbes.: "Von Hrn. Veit die Allegorie der Religion in Oel, eine Wiederholung von der, die er a fresco

in einer der Vorhallen des Pio-Clementinischen Museums gemalt" (Beil. zur All. Ztg., Nr. 124, 23. Juli 1819, 494, Spalte 2).
Dieses hier zur Diskussion stehende Gemälde hatten die Herzogin Wilhelmina Katharina von Sagan und ihre Schwester Fürstin Pauline von Hohenzollern-Hechingen bei Veit bestellt, als sie im Winter 1818/19 in Rom weilten (Finke 1923, S. 146).

IV. Die Frankfurter Schaffenszeit Philipp Veits (183o - 1853)

1. Die Fresken im alten Städelschen Institut

1) Vgl. SKB, 17. Jhrg., 1836, Nr. 76 vom 22. Sept. 1836, S. 316

2) Vgl. Ziemke 198o, S. 8 ff.; SKB, 15. Jhrg., 1834, Nr. 21 vom 13. März 1834, S. 84; Frankfurt 1844

3) Diese Folge wurde von Passavant Anfang der 4o Jahre verändert (Ziemke 198o, S. 8).

4) Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9, 2, S. 162

5) Von der Malerin Mary Ellen Best (18o8 - 1891) haben sich Aquarelle erhalten, die einen Eindruck von der ursprünglichen räumlichen Gestaltung im alten Städelschen Kunstinstitut geben (Sotheby's New York, 1984, No. 15, 21, 33 und 4o).

6) Cardauns 192o, S. 48

7) Zur Geschichte der Stiftung vgl. Ziemke 198o

1.1. "Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum"

1.1.1. Verlauf der Arbeiten

1) SKB, 18. Jhrg., 1837, Nr. 79 vom 3. Oktober 1837, S. 328

2) Spahn 19o1, S. 73

3) SKB, 15. Jhrg., 1834, Nr. 21 vom 13. März 1834, S. 84

4) Frankfurt 1972, S. 45o

5) Spahn 19o1, S. 73

6) SKB, 17. Jhrg., 1836, Nr. 82 vom 13. Oktober 1836, S. 34o

7) SKB, 17. Jhrg., 1836, Nr. 51 vom 28. Juni 1836, S. 216

8) Passavant 1836

9) Cardauns 192o, S. 59

1o) Frankfurt 1972, S. 45o

11) SKB, 18. Jhrg., Nr. 79 vom 3. Okt. 1837, S. 328

1.2. Zu den Entwürfen des Mittelbildes

1) Cardauns 192o, S. 47

1.2.1. Das ausgeführte Fresko

1) Diese ursprüngliche Rahmung hat sich in einem Stich Eugen Eduard von Schäfers erhalten (Abb. in: Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9, 1, Tafel 4) .

2) Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9, 1, S. 29

1.2.2. Zu den Studien des ausgeführten Mittelbildes

1) Mainz 1977/78, S. 64

1.3. Zu den Entwürfen der beiden Seitenbilder "Germania" und "Italia"

1) Cardauns 192o, S. 6o

1.4. Das Transparent für das Bonifatius-Fest in Mainz

1) Cardauns 192o, S. 47

2) Cardauns 192o, S. 48

1.5. Zur Deutung des Freskos

1) Spahn 19o1, S. 74

2) Passavant 1837

3) Passavant o.J.

4) Veit 1869, S. 1o ff.

5) Veit 1891, S. 34

6) Steinle 1897, 1, S. 3o

2.1. Die Fresken des altdeutschen Saales

1) Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9, 2, S. 162

2) Auf ein weiteres Aquarell verweist die 19. Kunst-Auktion, Mai 1954, Nr. 579 S. 65 des Stuttgarter Kunstkabinetts: "Die drei bildenden Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei", Aquarell, 3oo x 335 mm. Ehem. Sammlung Dr. Heinrich Stinnes, Köln.

2.2. Die Fresken in den Antikensälen

1) Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9, 2, S. 162

2) Vgl. Frankfurt 1977, S. 271

3) Knackfuß 1888, 2, S. 473

4) Veit 1869, S. 11

5) Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9, 2, S. 162

6) Veit 1891, S. 24

7) Abb. in: Hamburg 1979, S. 173

2.3. Die Entwürfe zum Treppenhaus

1) Folgende Entwürfe zum selben Thema sind heute verschollen:
"Der Fackellauf", Bleistift, Bütten, 382 x 291 mm, ehem. Sammlung Prinz Johann von Sachsen, Stuttgarter Kunstkabinett, 6. Kunst-Auktion, Oktober 1949, Nr. 14o1, S. 16o

"Fackellauf", 37 x 48 cm, Versteigerungskat. Boerner 1941, Nr. 562, S. 52

"Fackellauf", Rückseitig Figurenskizzen, 28 x 35,5 cm, Versteigerungskat. Boerner 194o, Nr. 867, S. 75

"Der Wettlauf mit den Fackeln", gr. qu. fol. Bez., Bleistift, Amsler und Ruthard, Versteigerungskat. Nr. 2454, S. 194

3. Das Freskenprojekt für den Berliner Dom

1) Schümann 1971, S. 85

2) Schümann 1971, S. 89 ff.

3) Schümann 1971, S. 9o

4) Spahn 19o1, S. 88

5) Spahn 19o1, Abb, 71, 72, 73, S. 77 ff.

6) Schümann 1971, S. 92

7) Figurenstudien zur "Erwartung des Jüngsten Gerichts", Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. HZ 5148

Studien zum "Jüngsten Gericht", Zug der Seligen, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. HZ 5146

8) Studien zum "Jüngsten Gericht", Christus als Weltenrichter, Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Inv. Nr. HZ 5146

9) Schümann 1971, S. 95

1o) Abb. in: Schümann 1971, S. 1o7, Abb. 68

V. Kunsttheorien in der Ästhetik des 18. und 19. Jahrhunderts

1. Das Fresko als Ausdruck idealistischer Malerei

1) Passavant 182o, S. 78

2) Vgl. hierzu: SKB Nr. 25 vom 28. März 1825, S. 98, in dem L. Schorn u.a. auf die Fresken Andrea Appianis in S. Maria presso San Celso und im Palazzo Reale in Mailand hinweist.

3) Büttner 198o, S. 7o ff.

4) Passavant 1837

5) Förster 1844, S. 93

6) Malerkunst 184o, S. 46o

7) SKB Nr. 24 vom 22. März 1838, S. 93

8) Vischer 1846, S. 1o5 f.

9) Vgl. hierzu Kap. V.5.

1o) Zeitler 1954, S. 189

11) Vgl. Hohner 1976

12) Hohner 1976, S. 192

2. Zur Gestalt des Künstlers

1) Goethe 189o, 47 Bd., S. 261 f.

2) Goethe 189o, 47. Bd., S. 265

3) A.W. Schlegel 1971b, S. 295 ff.

4) Vgl. hierzu das Kapitel über den Symbolbegriff

5) Wackenroder 1968

6) Wackenroder 1968, S. 14

7) Fricke 1948, S. 346 f.

8) Tieck 1966, S. 6o

9) Tieck 1966, S. 312 f.

1o) Sulger-Gebing 1976, Bd. III, S. 72

11) Ebhardt 1972, S. 95

12) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 149

13) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 15o

14) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 15o

15) Sörensen 1963, S. 91

16) Allegorie und Symbol 1972, S. 265

3. Der Symbolbegriff in den ästhetischen Diskussionen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts

1) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 7o ff.

3.1. Vom Symbolcharakter des Madonnenbildes

1) Propyläen 1798, S. 21

2) Propyläen 1798, S. 22

3) Propyläen 1798, S. 23

4) Propyläen 1798, S. 51 f.

5) Propyläen 1798, S. 52

6) Moritz 1792, S. 148

7) Vgl. hierzu Sörensen 1963

8) Allegorie und Symbol 1972, S. 114 f.

9) Sörensen 1963, S. 111

1o) Allegorie und Symbol 1972, S. 126 ff.

11) Unter diesem Aspekt des allgemein Menschlichen beurteilt Goethe auch das Motiv der "Heiligen Familie" (Vgl. Goethes Sämtliche Werke, Jubiläums-Ausgabe, 35. Bd., Schriften zur Kunst, 3. Teil, Stuttgart/Berlin, S. 195).

12) Schelling 198o, S. 77

13) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 255 f.

14) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 134 f.

15) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 77

16) Friedrich Schlegel 1968, S. 333 f.

17) Hegel 1971, Bd. 1, S. 5o6

18) Hegel 1971, Bd. 1, S. 521

19) Friedrich Schlegel KA, Bd. 19, 2. Tl., S. 345

2o) Friedrich Schlegel KA, Bd. 19, 2. Tl., S. 343

21) Friedrich Schlegel KA, Bd. 19, 2. Tl., S. 297

22) Vgl. dazu: Friedrich Schlegel KA, Bd. II, S. 46, 439 f.; Bd. XI, S. 8, 108; Minor II, S. 290 ff.

23) Friedrich Schlegel KA, Bd. IV, S. 173

4. Kunsttheoretische Positionen nazarenischer Künstler

4.1. Über den Zusammenhang von Natur und Ideal

1) Veit 1891, S. 28

2) Veit 1891, S. 34

3) Veit 1891, S. 38 f.

4) Veit 1869, S. 5

5) Veit 1869, S. 9

6) Lehr 1924, S. 42

7) Lehr 1924, S. 42 f.

8) Howitt 1886, S. 70

9) Howitt 1886, S. 182

10) Howitt 1886, passim

11) Lehr 1924, S. 303 ff.

12) Schadow 1854, S. 82

13) Hofmann 1974, S. 17

14) Hofmann 1974, S. 17

15) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 248 f.

4.2. Über das nazarenische Verständnis von der Person des Künstlers

1) Veit 1869, S. 8 f.

2) Veit 1869, S. 10

3) Veit 1869, S. 11 f.

4.3. Über das Verhältnis zur Malerei der "Alten"

1) Schadow 1854, S. 113
2) Schadow 1854, S. 113 f.
3) Lehr 1924, S. 41
4) Lehr 1924, S. 3o3 f.
5) Passavant 182o, S. 37 ff.
6) Veit 1891, S. 66
7) Veit 1891, S. 82
8) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. lol f.
9) Vgl. hierzu: Passavant 182o, S. 7o f.
lo) Veit 1869, S. 16
11) Veit 1869, S. 17
12) Veit 1869, S. 17
13) Steinle 1977, passim
14) Vgl. Büttner 198o, S. 89
15) Veit 1869, S. 17
16) Schelling 198o, S. 164
17) Piantoni 1981, S. 22
18) Lehr 1924, S. 36

5. Die Fresken Veits im Kontext der ästhetischen Diskussionen

1) Büttner 198o, S. 96 f.
2) Büttner 198o, S. 119 f., Anm. 284
3) Hofmann 1974, S. 69 f.
4) Vischer 1841, S. 152

5) Vischer 1841, S. 154

6) Vischer 1841, S. 153 f.

7) Veit 1891, S. 84 f.

8) Vgl. Gmelin 197o, S. 559 ff.

9) Propyläen 1798, S. 39

1o) Meyer 1798, S. 78

11) Meyer/Goethe 1817, S. 129 ff.

12) Soerensen 1963, S. 1o9

13) Büttner 198o, S. 96

14) Friedrich Schlegel KA, Bd. 9, S. 153

15) Friedrich Schlegel KA, Bd. 9, S. 154

16) Friedrich Schlegel KA, Bd. 9, S. 153

17) Friedrich Schlegel KA, Bd. 9, S. 156

18) Friedrich Schlegel KA, Bd. 9, S. 155

19) Vgl. Friedrich Schlegel KA, Bd. 9, S. 339

2o) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 23

21) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 25 f.

22) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 23 f.

23) Veit 1891, S. 41 f.

24) Friedrich Schlegel KA, Bd. 2, S. 439 f.

25) Schlaffer 1975, S. 51

26) Passavant 1837

27) Friedrich Schlegel KA, Bd. 4, S. 14

28) So kritisiert Franz Kugler 1845 z.B. an den Werken Schnorr von Carolsfeld: "Diese haben mehr oder weniger den Charakter von Tapeten ... weil sie sich eben nicht architektonisch einfügen, weil

die Darstellungen gewaltsam aus der Wand vortreten, weil die ganze Behandlung dekorativ ist, weil dieselbe auch ... eine etwas manieristische Nachahmung Raffael's" ist. "Die Gestalten gehen, im Widerspruch gegen Aufgabe, Format und Mangel des Helldunkels ... genrehaft schwer durcheinander. .... es wird dem Beschauer in dem Gewühl, welches ihn umgiebt, eben nicht recht wohl" (Droste 198o, S. 84).

29) SKB Nr. 24 vom 22. März 1838, S. 95

3o) SKB Nr. loo vom 15. Dezember 1842, S. 397

31) Gerstenberg/Rave 1934, S. 58

VII. Abkürzungs- und Literaturverzeichnis

ADB 1895	Allgemeine Deutsche Biographie, 39. Bd., Leipzig 1895
Allegorie und Symbol 1979	Allegorie und Symbol, Texte zur Theorie des dichterischen Bildes im 18. und frühen 19. Jahrhundert. Ausgewählt, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von B.A. Sörensen, Frankfurt 1972
Andrews 1964	K. Andrews, The Nazarenes, A Brotherhood of German Painters in Rome, Oxford 1964
Andrews 1967	K. Andrews, I Nazareni, Milano 1967
Andrews 1974	K. Andrews, Die Nazarener, München 1974
Atterbom 1967	P.D.A. Atterbom, Ein Schwede reist nach Deutschland und Italien, Jugenderinnerungen eines romantischen Dichters und Kunstgelehrten aus den Jahren 1817 bis 1819, Weimar 1967
Auerbach 1929	E. Auerbach, Die Entdeckung Dantes in der Romantik; in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, 1929, S. 682 ff.

Bachleitner 1976 — R. Bachleitner, Die Nazarener, München 1976

Beenken 1944 — H. Beenken, Das Neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst, Aufgaben und Gehalte, Versuch einer Rechenschaft, München 1944

Berlin 1975 — Katalog der ausgestellten Gemälde des 13. - 18. Jahrhunderts, Gemäldegalerie Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1975

Bernhard/Kipphoff 1974 — Deutsche Romantik, Handzeichnungen, hrsg. v. M. Bernhard, Nachw. v. P. Kipphoff, Bd. 1,2, München 1974

Boetticher 1941 — Malerwerke des Neunzehnten Jahrhunderts, Beitrag zur Kunstgeschichte von Friedrich von Boetticher, 2. Bd., 2. Hälfte, Leipzig 1941

Büttner 1979 — F. Büttner, Les ébauches et les études des fresques des Nazaréens à la "Casa Bartholdy"; in: Revue de l'art, Nr. 45, 1979

Büttner 1980 — F. Büttner, Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte, Bd. 1, Wiesbaden 1980

Büttner 1981 — F. Büttner, Die römischen Freskenzyklen, in: Die Nazarener in Rom, Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, München 1981

Cardauns 192o — H. Cardauns, Philipp Veit und Ernst Lieber; in: Zweite Vereinsschrift der Görresgesellschaft, Köln 192o

Carolsfeld 1886 — J. Schnorr von Carolsfeld, Briefe aus Italien geschrieben in den Jahren 1817 - 1827, Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und seiner Zeit, Gotha 1886

Donop 1889 — L. von Donop, Die Wandgemälde der Casa Bartholdy in der Nationalgalerie, Berlin 1889

Droste 198o — M. Droste, Das Fresko als Idee, Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert; in: Kunstgeschichte: Form und Interesse, Bd. 2, Münster 198o

Eberlein 1928 — K.K. Eberlein, Romantiker und Nazarener, München 1928

Ebhardt 1972 — M. Ebhardt, Die Deutung der Werke Raffaels in der deutschen Kunstliteratur von Klassizismus und Romantik, Baden Baden 1972 (Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 351)

Egger 197o — G. Egger, Pantokrator und Deesis; in: Alte und moderne Kunst, 15. Jhrg., Nr. 111, 197o

Einem 1952 — H. von Einem, Die Kunst der Deutschrömer, Berlin 1952

Einem 1978 — H. von Einem, Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik, 176o bis 184o, München 1978

Ellwert 1967 — Th. W. Ellwert, Dantedeutung und Danteillustration, Zur Typologie der Danteillustration; in: Deutsches Dante Jahrbuch, XLIV/XLV 1967, S. 34 - 58

Finke 1923 — Der Briefwechsel Friedrich und Dorothea Schlegels 1818 - 182o während Dorotheas Aufenthalt in Rom, hrsg. v. H. Finke, Kempten 1923

Fischel 1921 — O. Fischel, Dante und die Künstler, Berlin 1921

Flaxman 1793 — Compositions from the Hell, Purgatory and Paradise, of Dante Alighieri, by John Flaxman, 1793

Förster 1844 — E. Förster, Neue Kunstleistungen in München; in: SKB 1844 Nr. 23

Förster 1846 — E. Förster, Handbuch für Reisende in Italien, München 1846

Förster 186o — E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst, 4. Tl., Leipzig 186o

Förster 187o — E. Förster, Denkmale Deutscher Bildnerei und Malerei von der Einführung des Christenthums bis auf die neueste Zeit, 6. Bd., Leipzig 187o

Frankfurt 1844 — Verzeichnis der öffentlich ausgestellten Kunst-Gegenstände des Städel'schen Kunst-Instituts, neu barbeitet von J.D. Passavant, Frankfurt am Main 1844

Frankfurt 19o3 — Catalog der Gemälde-Gallerie des Städelschen Kunstinstituts in Frankfurt am Main, Im Auftrag der Administration des Instituts bearbeitet von H. Weizsäcker, 2. Abtheilung: Die Werke der neueren Meister seit dem Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, Frankfurt am Main 19o3

Frankfurt 1972 — Die Gemälde des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. E. Holzinger, bearb. von H.-J. Ziemke, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut 1972

Frankfurt 1977 — Die Nazarener, Ausst.Kat., Städel, Frankfurt am Main 1977

Frankfurt 1978 — 1oo Jahre Historisches Museum Frankfurt am Main 1878 - 1978, Drei Ausstellungen zum Jubiläum, Frankfurt am Main 1978 (Kleine Schriften des Historischen Museums, Bd. 12)

Fricke 1948 — G. Fricke, Bemerkungen zu Wilhelm Heinrich Wackenroders Religion der Kunst; in: Festschrift Paul Kluckhohn und Hermann Schneider, Tübingen 1948

Friedberg 1963 — S.J. Friedberg, Andrea del Sarto, Cambridge/Massachusetts 1963

Geller 1952 — H. Geller, Die Bildnisse der deutschen Künstler in Rom 18oo - 183o, Berlin 1952

Geismeier 1967 — W. Geismeier, Die Nazarener - Fresken in der "Casa Bartholdy"; in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, Bd. 3, 1967

Gerstenberg/Rave 1934 — K. Gerstenberg; P.O. Rave, Die Wandgemälde der deutschen Romantiker im Casino Massimo zu Rom, Berlin 1934

Gmelin 197o — Dante Alighieri, Die Göttliche Komödie, übersetzt von Hermann Gmelin, Kommentar III. Teil, Das Paradies, Stuttgart 197o

Görner 1969 — U. Görner, Die Traditionsfrage in der nazarenischen Kunst am Beispiel der "Casa Bartholdy", Diss., Leipzig 1969

Goethe 189o — Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke; in: Goethes Werke, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, 47. Bd., Weimar 189o

Grimm 1912 — L.E. Grimm, Erinnerungen aus meinem Leben, hrsg. v. Adolf Stoll, Leipzig 1912

Gröschel 1937 — G. Gröschel, Die Nazarener und ihre Beziehungen zur altdeutschen Malerei, Diss., Erlangen 1937

Gronau 1967 — H.-J. Gronau, Maltechnik und Restaurierungsmaßnahmen in der "CasaBartholdy"; in: Staatliche Museen zu Berlin, Forschungen und Berichte, Bd. 9, 1967

Grote 1972 — L. Grote, Joseph Sutter und der nazarenische Gedanke, München 1972 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 14)

Gurlitt 1924 — C. Gurlitt, Die Deutsche Kunst seit 18oo, Ihre Ziele und Taten, Berlin 1924

Haack 19o7 — Fr. Haack, Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Esslingen 19o7 (Grundriß der Kunstgeschichte von W. Lübke, Bd. 5)

Hagen 1857 — A. Hagen, Die Deutsche Kunst in unserem Jahrhundert, Eine Reihe von Vorlesungen mit Erläuternden Beischriften, 1. Tl., Berlin 1857

Hamann 1932 — R. Hamann, Geschichte der Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart, München/Zürich 1932

Hamburg 1979 — John Flaxman, Mythologie und Industrie, Kunst um 18oo, Ausst. Kat. Hamburg 1979

Hartmann 1969 — W. Hartmann, Die Wiederentdeckung Dantes in der deutschen Kunst, Füssli - Carstens - Koch, Diss., Bonn 1969

Hegel 1971 — G.W.Fr. Hegel, Ästhetik, Bd. 1,2, Berlin/Weimar 1971

Heine 1929 — A.F. Heine, Die Fresken der Villa Massimo, Ihre geschichtliche Stellung; in: Italienische Studien, Leipzig 1929

Heise 1928 — Overbeck und sein Kreis, Hundert Bildtafeln mit dem Festvortrag "Kunst und Kunstgeist der Nazarener" von Kurt Karl

Eberlein zur Erinnerung an die Ausstellung in Lübeck im Sommer 1926, hrsg. v. C.G. Heise, München 1928

Heise 1959 — C.G. Heise, Grosse Zeichner des 19. Jahrhunderts, Berlin 1959

Hiesinger 197o — U. Hiesinger, Canova and the Frescoes of the Galleria Chiaramonti; in: Burlington Magazine 12o, 197o

Hofmann 1974 — W. Hofmann, Das Irdische Paradies, Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1974

Hohner 1976 — U. Hohner, Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, Erlangen 1976 (Erlanger Studien, Bd. 12)

Howitt 1886 — M. Howitt, Friedrich Overbeck, Sein Leben und Schaffen, Bd. 1,2, Freiburg/Breisgau 1886

Janitschek 1889 — H. Janitschek, Geschichte der Deutschen Malerei, Berlin 1889

Karlsruhe 1971 — Neuere Meister 19. und 2o. Jahrhundert, Kunsthalle Karlsruhe, Karlsruhe 1971

Kleßmann 1981 — E. Kleßmann, Die deutsche Romantik, Köln 1981

Knackfuss 1888	H. Knackfuss, Deutsche Kunstgeschichte, 2. Bd., Bielefeld/ Leipzig 1888
Köln 198o/1981	Der Kölner Dom im Jahrhundert seiner Vollendung, Ausst. Kat., 2. Bd., Köln 198o/81
Kritische Berichte 1984	Kritische Berichte, Jahrgang 12, Heft 2, hrsg. v. H. Bredekamp; H. Gassner et al., 1984
Kugler 1847	F. Kugler's Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen, 2. Bd., Berlin 1847
Kugler 1854	F. Kugler, Kleine Schriften zur Kunstgeschichte, 3. Tl., Stuttgart 1854
Kunstchronik 1977	Kunstchronik, 3o. Jg., Heft 1o, Oktober 1977
Lehr 1924	Fr. H. Lehr, Die Blütezeit romantischer Bildkunst, Franz Pforr der Meister des Lukasbundes, Marburg 1924
Leipzig 1926	Kat. Deutsch-Römische Malerei und Zeichnung 1790 - 183o, Leipzig 1926
Lexikon der Kunst 1975	Lexikon der Kunst, hrsg. v. Alscher, L.; Feist, G. et al., 3. Bd., Leipzig 1975

Locella 189o — G. Locella, Dante in der deutschen Kunst, 189o

Lossow 1967 — Lossow, Die Lukasbrüder, Die erste Sezession in der deutschen Kunstgeschichte; in: Aurora, Eichendorff-Almanach 27, 1967

Lübeck 1926 — Kat. 7oo-Jahrfeier der Reichsfreiheit Lübeck, 1926. Programmbuch und Katalog aller Ausstellungen, Overbeck und sein Kreis im Behn-Haus

Lübeck 1957 — Kat. Die Bildniszeichnung der Deutschen Romantik, Lübeck 1957

Lübke 186o — W. Lübke, Grundriss der Kunstgeschichte, Stuttgart 186o

Mainz 1977/78 — Philipp Veit, Porträts, Aus dem Mittelrheinischen Landesmuseum Mainz und aus Privatbesitz, Ausst.Kat. Mainz 1977/1978, bearb. v. N. Suhr

Malerkunst 184o — Malerkunst; in: Conversations-Lexikon der Gegenwart, Bd. 3, Leipzig 184o

McVaugh 1984 — R. E. McVaugh, A Revised Reconstruction of the Casa Bartholdy Fresco Cycle; in: The Art Bulletin, September 1984, Vol. LXVI, Nu. 3

Meisterwerke 1981 — Meisterwerke Deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. St. Waetzold, New York 1981

Metken 1977 — G. Metken, Die Nazarener: Selbstzeugnisse und Kritiken; in: Kat. Die Nazarener, Frankfurt am Main 1977

Meyer 1798 — J.H. Meyer; J.W. Goethe, Über die Gegenstände der bildenden Kunst (1798); in: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I, Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft, Texte und Dokumente, Stuttgart 1982

Meyer/Goethe — J.H. Meyer; J.W. Goethe, Neudeutsche religios-patriotische Kunst (1817); in: Kunstheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I, Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft, Texte und Dokumente, Stuttgart 1982

Meyers Reisebücher 1912 — Meyers Reisebücher, Rom und die Campagna von G. Fels, Leipzig/ Wien 1912

Minor 1882 — Friedrich Schlegel, 1794 - 18o2, Seine prosaischen Jugendschriften, Bd. 1,2, hrsg. v. J. Minor, Wien 1882

Moritz 1792 — K. Ph. Moritz, Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788, Zweiter Theil, Berlin 1792

München 198o — Die Nazarener in Rom, Ausst. Kat. München 198o

Muther 1893 — R. Muther, Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert, 1. Bd., München 1893

Neumeyer 1928 — A. Neumeyer, Beiträge zur Kunst der Nazarener in Rom; in: Rep. f. Kw. 5o, 1926, S. 76 ff.

Neuß 1928 — W. Neuß, Das Wesen der Nazarener-Kunst und ihre Bedeutung für die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts; in: Kunstwiss. Jahrbuch d. Görres-Gesellschaft, I. Bd., Augsburg 1928

Noack 19o7 — Fr. Noack, Deutsches Leben in Rom 17oo - 19oo, Stuttgart/ Berlin 19o7

Nöggerath 1838 — J. Nöggerath, Ausflug nach Böhmen und die Versammlung der deutschen Naturforscher und Aerzte in Prag im Jahre 1837, Aus dem Leben und der Wissenschaft, Bonn 1838

Nürnberg 1966 — Ausst. Kat. Klassizismus und Romantik in Deutschland, Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Nürnberg 1966

Paris 1976 — Kat. La peinture allemande à l'epoque du Romantisme, Paris 1976

Passavant 182o — J.D. Passavant, Ansichten über die bildenden Künste und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist, Heidelberg und Speier 182o

Passavant 1836 — J.D. Passavant, Philipp Veit's Carton. Die Einführung der bildenden Künste in Deutschland durch das Christenthum; in: Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung, Nr. 131 vom 11. Mai 1836

Passavant 1837 — J.D. Passavant, Philipp Veit's Frescomahlerei, Die Einführung der bildenden Künste in Deutschland durch das Christenthum; in: Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung, Beilage No. 232 vom 23. August 1837

Passavant o.J. — Die Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum, Fresco-Gemälde von Philipp Veit, Erklärt von J.D. Passavant, Einblattdruck, o.O., o.J.

Pauli 1925 — G. Pauli, Die Kunst des Klassizismus und der Romantik, Berlin 1925

Piantoni 1981 — G. Piantoni, Einige Aspekte des nazarenischen Gedankens; in: Kat. Die Nazarener in Rom, Ein deutscher Künstlerbund der Romantik, München 1981

Pope-Hennessy 1952 — J. Pope-Hennessy, Fra Angelico, 1952

Propyläen 1798 — Propyläen, Eine periodische Schrift hrsg. von Goehte, 1. Bd., 1. Stück, Tübingen 1798

Raczynski 1836 — A. Graf von Raczynski, Geschichte der neueren deutschen Kunst, Bd. 1, Berlin 1836

Rahner 1944 — H. Rahner, Mater Ecclesia, Einsiedeln/Köln 1944

Rahner 1964 — H. Rahner, Symbole der Kirche, Die Ekklesiologie der Väter, Salzburg 1964

Raich 1881 — Dorothea Schlegel geb. Mendelssohn und derenSöhne Johannes und Philipp Veit. Briefwechsel im Auftrage der Familie Veit, hrsg. v. J.M. Raich, Bd. 1,2, Mainz 1881

Reber 1884 — Fr. von Reber, Geschichte der Neueren deutschen Kunst, Nebst Excursen über die parallele Kunstentwicklung der übrigen Länder germanischen und romantischen Stammes, Bd. 1,2, Leipzig 1884

Reclams 1974 — Reclams Kunstführer Italien, hrsg. v. M. Wundram, Bd. V, Rom und Latium, Baudenkmäler und Museen, Stuttgart 1974

Richter 1922 — L. Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, hrsg. v. Max Lehrs, Berlin (1922)

Richter 195o — L. Richter, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers, nebst Tagebuchaufzeichnungen und Briefen, Mit Anmerkungen hrsg. v. E. Marx, Leipzig 195o

Rom 1981 — I Nazareni a Roma, Aust.Kat. Rom 1981

Romantik 1977	Die schönsten Zeichnungen der Deutschen Romantik, Donauwörth 1977
Ronte 1971	D. Ronte, Die Nazarener und Dante, Diss., Münster 1971
Schadow 1854	W. von Schadow, Der moderne Vasari, Erinnerungen aus dem Künstlerleben, Berlin 1854
Schadow 1962	Ausst. Kat. Wilhelm von Schadow, 1788 - 1862, Gedächnis-Ausstellung aus Anlaß seines loo. Todesjahres, Kunstmuseum Düsseldorf 1962
Schelling 1927	Fr. W. von Schelling, Werke III, hrsg. v. M. Schröter, München 1927
Schelling 198o	Fr. W. J. Schelling, Philosophie der Kunst, Darmstadt 198o
Schindler 1982	H. Schindler, Nazarener, Romantischer Geist und christliche Kunst im 19. Jahrhundert, Regensburg 1982
Schlaffer 1975	H. Schlaffer; H. Schlaffer, Studien zum Ästhetischen Historismus, Frankfurt am Main 1975
A.W. Schlegel 1799	A.W. Schlegel, Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's

	Umrisse; in: Athenaeum, II, Berlin 1799
A.W. Schlegel 18oo	A.W. Schlegel, Die Gemählde; in: Athenaeum, III, Berlin 18oo
A.W. Schlegel 1962	A.W. Schlegel, Kritische Schriften und Briefe, hrsg. v. E. Lohner, I, Stuttgart 1962
A.W. Schlegel 1963	A.W. Schlegel, Die Kunstlehre, Stuttgart 1963
A.W. Schlegel 1971	A.W. Schlegel, Sämtliche Werke, hrsg. v. E. Böcking, III, Poetische Uebersetzungen und Nachbildungen nebst Erläuterungen und Abhandlungen, 1. Teil, Hildesheim/New York 1971
A.W. Schlegel 1971 b	A.W. Schlegel, Sämtliche Werke, hrsg. v. E. Böcking, IX, 3. Bd., Vermischte und Kritische Schriften: Über das Verhältniß der schönen Kunst zur Natur; über Täuschung und Wahrscheinlichkeit; über Stil und Manier, Hildesheim/ New York 1971
Friedrich Schlegel KA, Bd.4	Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 4, Ansichten und Ideen von der christlichen Kunst, hrsg. v. H. Eichner, München-Paderborn-Wien 1959

Friedrich Schlegel KA, Bd. 6	Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 6, Geschichte der Alten und Neuen Literatur, hrsg. v. E. Behler, München-Paderborn-Wien 1961
Friedrich Schlegel KA, Bd.7	Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 7, Studien zur Geschichte und Politik, hrsg. v. E. Behler, München-PaderbornWien 1966
Friedrich Schlegel KA, Bd. 8	Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 8, Studien zur Philosophie und Theologie, hrsg. v. E. Behler, München-Paderborn-Wien 1975
Friedrich Schlegel KA, Bd.9	Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 9, Philosophie der Geschichte, In achtzehn Vorlesungen gehalten zu Wien im Jahre 1828, hrsg. v. J.-J. Anstett, München-Paderborn-Wien 1971
Friedrich Schlegel KA, Bd.11	Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 11, Wissenschaft der Europäischen Literatur, Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795 - 1804, hrsg. v. E. Behler, München-Paderborn-Wien 1958

Friedrich Schlegel KA, Bd.16	Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 16, Fragmente zur Poesie und Literatur I, hrsg. v. E. Behler, München-Paderborn-Wien 1981
Friedrich Schlegel KA, Bd.19	Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 19, Philosophische Lehrjahre II, 1796 - 18o6, Nebst Philosophischen Manuskripten aus den Jahren 1796 - 1828, hrsg. v. E. Behler, München-Paderborn-Wien 1972
Friedrich Schlegel KA, Bd.29	Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 29, Vom Wiener Kongreß zum Frankfurter Bundestag (1814 bis 1818), hrsg. v. J.-J. Anstett, München-Paderborn-Wien 198o
Friedrich Schlegel KA, Bd.3o	Friedrich Schlegel, Kritische Ausgabe seiner Werke, Bd. 3o, Die Epoche der Zeitschrift Concordia, hrsg.v. E. Susini, München-Paderborn-Wien 198o
Friedrich Schlegel 1968	Friedrich Schlegel, Gespräch über die Poesie, Stuttgart 1968 (Realienbücher für Germanisten)
Friedrich Schlegel 18oo	Friedrich Schlegel, Gespräche über Poesie; in: Athenaeum, III, Berlin 18oo

Schmid 19o4 — M. Schmid, Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, 1. Bd., Leipzig 19o4

Schmidt 1924 — P.F. Schmidt, Die Lukasbrüder, Der Overbecksche Kreis und seine Erneuerung der religiösen Malerei, Berlin 1924

Schnorr von Carolsfeld 1886 — J. Schnorr von Carolsfeld, Briefe aus Italien, Gotha 1886

Schubring 1921 — P. Schubring, Dantes Göttliche Komödie in Zeichnungen deutscher Romantiker, Leipzig 1921

Schümann 1971 — C.-W. Schümann, "In Erwartung des Jüngsten Gerichts", zur Ausstattung eines F.A. Stüler geplanten Berliner Doms; in: Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Nr. 11, Darmstadt 1971, S. 85 - 1o6

Seidler 1922 — Erinnerungen der Malerin Louise Seidler, hrsg. v. H. Uhde, Berlin 1922

Simon 1936 — Eine unbekannte Denkschrift der Deutsch-Römischen Künstlerschaft an Fürst Metternich (1814); in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 3, 1936

SKB — Schorn's Kunst-Blatt, 29. Jahrgänge, 182o - 1848, hrsg. v. Ludwig Schorn, nach dessen Tod 1842 von Ernst Förster und Franz Kugler weitergeführt, Stuttgart und Tübingen, im Verlage der J.G. Cotta'schen Buchhandlung

Sörensen 1963 — B.A. Sörensen, Symbol und Symbolismus in den ästhetischen Theorien des 18. Jahrhunderts und der deutschen Romantik, Munksgaard/Kopenhagen 1963

Sotheby's N.Y. 1984 — Sotheby's, Important 19th Century Drawings, Paintings and Watercolors, New York, Oktober 1984

Spahn 19o1 — M. Spahn, Philipp Veit, Bielefeld/Leipzig 19o1

Spickernagel 1981 — E. Spickernagel, Zur Monumentalmalerei der Nazarener in Deutschland; in: Die Nazarener, Ausst. Kat., Städel, Frankfurt am Main 1977

Springer 1912 — Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 5: Das 19. Jahrhundert, bearb. u. erg. v. M. Osborn, Leipzig 1912

Suhr 1981 — N. Suhr, Karikaturen von Philipp Veit, Sonderdruck aus: Mainzer Zeitschrift 76, 1981

Sulger-Gebing 1976 — E. Sulger-Gebing, A.W. Schlegel und F. Schlegel in ihrem Verhältnisse zur bildenden Kunst, Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, hrsg. v. Muncker, Fr., Bd. 3, Hildesheim 1976

Steinle 1897 — Edward von Steinle's Briefwechsel mit seinen Freunden, hrsg. v. Alphons Maria von Steinle, Freiburg i.Br. 1897

Steinle 1977 — Ch. Steinle, Thema, Ikonographie und Form im graphischen Frühwerk der Nazarener und ihre Beziehungen zur altdeutschen und altitalienischen Kunst, unter besonderer Berücksichtigung des Einflusses Dürers und Raffaels, Diss., Graz 1977

Thieme/Becker 1940 — Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. v. H. Vollmer, 34. Bd., Leipzig 1940

Tieck 1966 — Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen, hrsg. v. A. Anger, Stuttgart 1966

Traum und Wahrheit 1985 — Traum und Wahrheit, Deutsche Romantik, Ausst. Kat. Deutsche Romantik aus Museen der Deutschen Demokratischen Republik, Bern 1985

Valentin 1886 — V. Valentin, Cornelius, Overbeck, Schnorr, Veit, Führich; in: Kunst und Künstler der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, hrsg. v. R. Dohme, 1. Bd., Leipzig 1886

Veit 1869 — Philipp Veit, Ueber die christliche Kunst, Broschüren-Verein, 5. Jahrg., No. 2, Frankfurt am Main 1869

Veit 1883 — Versteigerungskatalog: Die Kupferstichsammlung des Historienmalers Philipp Veit ... Versteigert durch Amsler und Ruthard, Berlin 1883

Veit 1891 — Philipp Veit, Zehn Vorträge über Kunst, Köln 1891

Vischer 1841 — Fr. Th. Vischer, Overbecks Triumph der Religion (1841); in: Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I, Kunsttheorie und Malerei, Kunstwissenschaft, Texte und Dokumente, Stuttgart 1982

Vischer 1846 — Fr. Th. Vischer, Die Münchner Kunst; in: Jahrbücher der Gegenwart, 1846

Volkmann 1897 — L. Volkmann, Iconographia Dantesca, Leipzig 1897

Wackenroder 1968 — W.H. Wackenroder, Sämtliche Schriften, München 1968

Walzel 189o — Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, hrsg. v. O. Walzel, Berlin 189o

Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9 — H. Weizsäcker; A. Dessoff, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 1,2, Frankfurt am Main 19o7/19o9

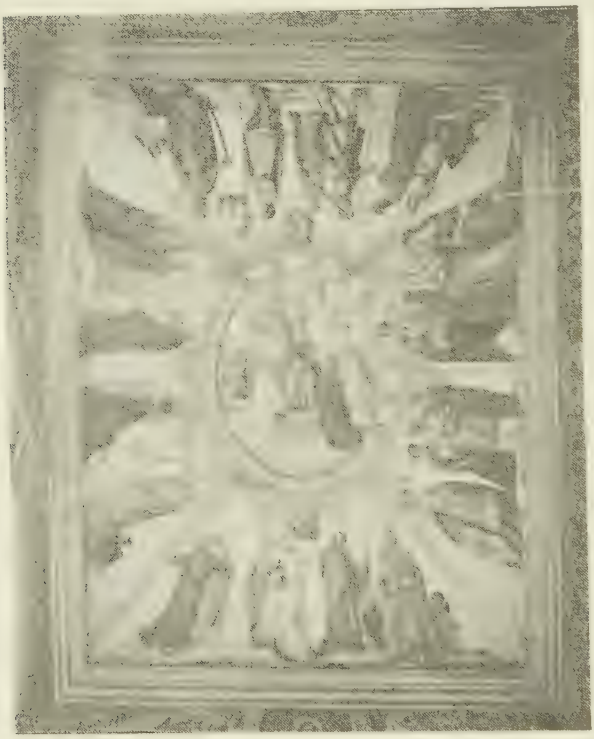
Woermann 1911 — K. Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, 3. Bd., Die Kunst der christlichen Völker vom 16. bis 19. Jahrhundert, Leipzig/Wien 1911

Zeitler 1954 — R. Zeitler, Klassizismus und Utopie, Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorvaldsen, Koch; in: Figura, Studies ed. by the Institute of Art History, University of Uppsala, Bd. 5, 1954

Ziemke 198o — H.-J. Ziemke, Das Städelsche Kunstinstitut - Die Geschichte einer Stiftung, Bonn/Bad Godesberg, Ausst.Kat. April/Juni 198o

Kat. 1

Das Paradies
Deckenfresko im Dante-Saal des Casino Massimo in Rom



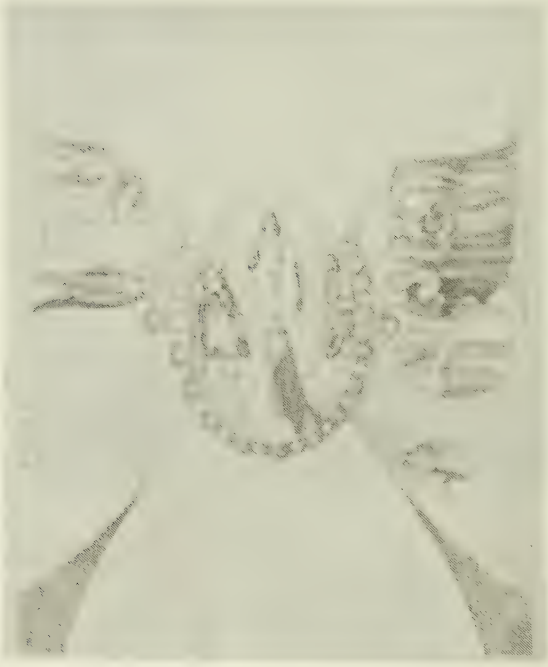
Literatur

Passavant 182o, S. 81; SKB 1825, Nr. 25 v. 28. März 1825, S. 97 - 1oo; SKB 1825, Nr. 26 v. 31. März 1825, S. 1o1 - 1o2; Förster 1846, S. 497 f.; Kugler 1847, S. 58o; Hagen 1857, S. 165 ff. (1.Tl.); Förster 186o, S. 222; Lübke 186o, S. 711 ff.; Reber 1884, S. 265, S. 3o1 ff., 2. Bd. S. 5; Carolsfeld 1886, S. 42 f.; Howitt 1886, S. 376 ff. (Bd.1); Valentin 1886, S. 56 ff.; Janitschek 1889, S. 6o3; Muther

1893, S. 198 ff.; ADB 1895, S. 548; Volkmann 1897, S. 116 ff.; Spahn 1901, S. 38 ff.; Schmid 1904, S. 288; Haack 1907, S. 96; Noack 1907, S. 170 ff.; Weizsäcker/Dessoff 1907/1909, S. 162 (Bd. 2); Woermann 1911, S. 601; Meyers Reisebücher 1912, S. 424; Springer 1912, S. 37; Richter 1922, S. 187; Seidler 1922, S. 100, 191; Finke 1923, passim; Gerstenberg/Rave 1934, S. 26 ff.; Thieme/Becker 1940, S. 184; Boetticher 1941, S. 920, Nr. 2; Einem 1952, S. 24, 29; Geller 1952, S. 34; Heise 1959, S. 43; Andrews 1964, S. 46 ff., S. 116, Taf. 48a; Hartmann 1969, S. 147; Ronte 1971, S. 26 ff.; Grote 1972, S. 134; Andrews 1974, S. 14 f., Taf. 29; Reclam 1974, S. 288; Lexikon der Kunst 1975, S. 512; Paris 1976, S. XXVIII; Bachleitner 1976, S. 142 ff.; Frankfurt 1977, S. 53 ff.; Einem 1978, S. 108 ff., 125, 140; Büttner 1980, S. 97 ff.; Kleßmann 1981, S. 71 ff.; Meisterwerke 1981, S. 25; München 1981, S. 283 ff., Abb. S. 302, 304; Rom 1981, S. 374 ff., Abb. S. 382, 388; Traum und Wahrheit 1985, S. 302

Kat. 2

Das Paradies
Aquarell, Pinselauftrag Bleiweiß und Gold über Bleistiftzeichnung auf beigefarb. Papier
55.2 x 45.8 cm
(das untere Viertel mit 2o.3 x 35.5 cm fehlt)
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Passavant-Gontard, Frankfurt; Sammlung Heumann, Chemnitz; erworben 1957 von R.N. Ketterer, Stuttgart
Staatliche Graphische Sammlung, München
Inv. Nr. 1957/87



Literatur

Valentin 1886, S. 6o f.; München 1981, S. 3o6, Abb. I, S. 3o7 (mit weiterer Literatur); Rom 1981, S. 386, Abb. S. 387

Kat. 3

Das Paradies
Aquarell
64.8 x 5o.4 cm
Bez.
Provenienz: Vom Künstler 1875 erworben
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 63o4

Literatur
Valentin 1886, S. 6o; Gerstenberg/Rave 1934, S. 61, Abb.4o, S. 177 Nr. 3; Frankfurt 1978, S. 114
Aus dem Briefwechsel Philipp Veits mit A.O. Meyer geht hervor, daß Veit zwischen 187o und 1874 Kopien seiner Original-

entwürfe anfertigte.
Die Ausführung dieses Entwurfes läßt den Schluß zu, daß er ebenfalls in der späteren Mainzer Schaffenszeit von Veit erstellt worden ist. Die Farbigkeit dieses Entwurfes, d.h., keine Lokalfarben wie in der römischen Zeit, sondern vorherrschende gelblich-rötliche Tonwerte, zarte gestrichelte Linien anstatt eines prägnanten Konturs, sowie die Physiognomie der dargestellten Personen, die die für das Alterswerk Veits charakteristische Stereotypie aufweisen, zwingen zu dieser Annahme.
Da Veit jedoch Kopien seiner Originalentwürfe anfertigte, dürfte ein mit dieser Kopie identischer Entwurf aus der frühen römischen Zeit existiert haben, so daß dieser Entwurf in die bildgenetische Entwicklung des "Paradiso" integriert werden kann.
Ob diese Kopie Veits mit der von Veit genannten Dantezeichnung aus dem Schreiben vom 25. November 1874 an A.O. Meyer identisch ist, muß dahingestellt bleiben: (Ph. Veit an Arnold Otto Meyer, Mainz, 25. November 1874, Kunsthalle Hamburg, "Nun aber ein aufrichtiges Wort wegen der Dantezeichnung; Sie ist fertig, bis auf eine Kleinigkeit, und findet vielen Beifall in Form und Farbe; Ich habe aber auch viel Zeit und Muße darauf verwendet, und die 81jährigen Augen dabei angestrengt, thue es auch nicht mehr, es wäre gefrevelt. - Nun muß ich aber auch die Arbeit verwerthen, und darf das Blatt ohne ein angemessenes Honorar von 1500 fl nicht geben, und zwar nur Ihnen für diesen Preis.")
Da Veit für die Dantezeichnung 1500 fl verlangte, dieser Entwurf jedoch vom Städelschen Kunstinstitut für 1000 fl von Veit direkt erworben wurde, wäre die von Veit in seinem Schreiben erwähnte Zeichnung mit dem Frankfurter Entwurf identisch, wenn Meyer vom Kauf dieses Entwurfes zurückgetreten wäre und Veit sie dann später an das Städelsche Instinstitut billiger abgetreten hätte.

Kat. 4

Mars- und Jupiterhimmel
Bleistift
24.o x 35.o cm
(Darstellungsgröße mit Umrißlinien: 17.2 x 31.o cm)
Obere rechte Kante fehlt
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Abraham vor den Engeln, sowie Handstudie
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/9oo

Kat. 5

Mars- und Jupiterhimmel
Bleistift
18.3 x 25.o cm
Links oben berissen
Unbez.
Verso: Gewand- und Handstudien
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS o/1974

Literatur
Gerstenberg/Rave 1934, S. 63, Abb. S. 64 Nr. 44, S. 177 Nr. 5

Kat. 6

Mond- und Merkurhimmel
Aquarell, Deckweiß und Pinselgold über Bleistift und brauner Feder
2o.5 x 35.5 cm
Bez. u. rechts: Rom PVS 1819
Provenienz: Vaduz, Sammlung Lichtenstein; Hamburg, Sammlung Otto Meyer; Stuttgart, Auktion R.N. Ketterer
Privatsammlung, München

Literatur
C.G. Boerner, Auktion 123, Leipzig 1914, Taf. 58, No. 834; München 1981, S. 3o8, Abb. II (mit weiterer Literaur); Rom 1981, S. 389
Aus einem Schreiben Philipp Veits an A.O. Meyer vom 5. Februar 187o und vom Februar 1874 geht hervor, daß Veit diesen Entwurf für Meyer aus dem Entwurf des "Paradiso" (Kat. 2) herausgeschnitten und Meyer zugesandt hat (Kunsthalle, Hamburg).

Kat. 7

Seraph
Bleistift auf braunem Papier
21.8 x 27.2 cm
Unbez.
Verso: Bileam auf dem Esel
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS o/2653

Kat. 8

Das Empyreum
Bleistift auf Papier
34.o x 21.7 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Geschwärzt für Übertragung
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/969 a

Literatur
Gerstenberg/Rave 1934, S. 57, Abb. 39 S. 6o, S. 177 Nr. 2

Kat. 9

Das Empyreum
Bleistift auf gelbem Papier, Einfassungslinien, quadriert
62.o x 47.o cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/969

Literatur
Leipzig 1926, S. 6o, Nr. 48o; Gerstenberg/Rave 1934, S. 58, Abb. 41 S. 62, S. 177 Nr. 4

Kat. 1o

Venus- und Sonnenhimmel
Kreide, stellenweise mit Tusche in Wirkung gesetzt
Karton zum Fresko
1.97 x 4.495 m (Rahmen)
Unbez.
Provenienz: Erworben 1884 von Frau Maria Belardi, geb. Steinhäuser, in Rom
Verso: Karton zum Saturn- und Zwillingshimmel
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 631

Literatur
Frankfurt 19o3, S. 127 ff.; Gerstenberg/Rave 1934, S. 64, Abb. 46 S. 65, S. 177 Nr. 2

Kat. 1o a

Studien zu einzelnen Personen des "Paradiso"
Bleistift auf Pauspapier
32.2 x 21.2 cm
Rechte Seite berissen, montiert
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1353

Kat. 11

Saturn- und Zwillingshimmel
Kreide, stellenweise mit Tusche in Wirkung gesetzt
Karton zum Fresko
1.97 x 4.495 m (Rahmen)
Unbez.
Provenienz: Erworben 1884 von Frau Maria Belardi, geb. Steinhäuser, in Rom
Verso: Karton zum Venus- und Sonnenhimmel
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 631

Literatur
Spahn 1901, S. 33, Abb. 28; Frankfurt 1903, S. 127 ff.; Gerstenberg/Rave 1934, Abb. 47 S. 65, S. 177 Nr. 4

Kat. 12

Gewandstudie
Bleistift auf hellbraunem Papier, Spuren von Kreide
21.5 x 14.0 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 1890
Verso: Gewandstudie
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 1890/1029

Kat. 13

Gewandstudie
Feder in Schwarzbraun, Kreide, Spuren von Weißhöhung,
starkes blaues Papier
36.5 x 21.5 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Studie zum Petrus der Himmelfahrt Mariens
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1o66

Kat. 14

Mond- und Merkurhimmel
Kreide, stellenweise mit Tusche in Wirkung gesetzt
Karton zum Fresko
1.89 x 4.48 m (Rahmen)
Unbez.
Provenienz: Erworben 1884 von Frau Maria Belardi, geb.
Steinhäuser, in Rom
Verso: Karton zum Mars- und Jupiterhimmel
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 63o

Literatur
Spahn 19o1, S. 3o, Abb. 26; Frankfurt 19o3, S. 127 ff.;
Gerstenberg/Rave 1934, Abb. 43 S. 63, S. 177 Nr. 1

Kat. 15

Gewandstudie
Feder in Schwarzbraun, Spuren von Kreide und Weißhöhung,
starkes blaues Papier
35.9 x 21.8 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Ungedeutete Skizzen
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1o64

Kat. 16

Gewandstudie
Feder in Schwarzbraun, Kreide, Spuren von Weißhöhung,
starkes blaues Papier
35.6 x 22.o cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Groteske Skizzen
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1o65

Kat. 17

Gewandstudie
Feder in Schwarzbraun, Spuren von Weißhöhung, starkes blaues Papier
35.6 x 22.o cm
rechts unten montiert
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Gewandstudie
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1o67

Kat. 18

Gewandstudie
Bleistift auf hellbraunem Papier, mit Kreide gehöht
21.5 x 14.o cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Gewandstudie
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1o29

Kat. 19

Gewandstudie
Feder in Schwarzbraun
34.4 x 2o.1 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit aus dem Mittelrheinischen Landesmuseum, Mainz (Im Tausch mit Darmstadt schieden 1892 einige Handzeichnungen Veits aus, für die im Gegenzug zwanzig Aquarelle und Zeichnungen C. Ph. Fohrs, J.A. Kleins und F. Dielmanns nach Mainz gelangten).
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Inv. Nr. HZ 5149

Kat. 2o

Mars- und Jupiterhimmel
Kreide, stellenweise mit Tusche in Wirkung gesetzt
Karton zum Fresko
1.89 x 4.48 m (Rahmen)
Unbez.
Provenienz: Erworben 1884 von Frau Maria Belardi, geb. Steinhäuser, in Rom
Verso: Karton zum Mond- und Merkurhimmel
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 63o

Literatur
Spahn 19o1, S. 31, Abb. 27; Frankfurt 19o3, S. 127 ff.; Gerstenberg/Rave 1934, Abb. 45 S. 64, S. 177 Nr. 3

Kat. 21

Gewandstudie
Bleistift auf beigefarb. Papier
24.8 x 19.9 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1268

Literatur
Bernhard/Kipphoff 1973, Abb. 1896

Kat. 22

Gewandstudie
Bleistift auf beigefarb. Papier
2o.6 x 16.7 cm
Bez. unten rechts: Schadow, Rom 1815
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1261

Literatur
Spahn 19o1, S. 25, Abb. 25; Geller 1952, Nr. 1196, S. 98;
Schadow 1962, Nr. 183 a S. 86

Kat. 23

Gewandstudie
Bleistift auf beigefarb. Papier
21.o x 14.o cm
Bez. unten rechts: Dietrich (Ruschweyh darunter durchgestrichen) Rom 1815
Provenienz: Nachlaß Veits, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/186o

Literatur
Geller 1952, Nr. 2o5 a, S. 48

Kat. 24

Gewandstudie
Bleistift auf Papier
2o.6 x 15.5 cm
Bez. unten rechts: Bischoff, Rom 1815
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1254

Kat. 25

Joseph und das Weib des Potiphar
Fresko in der Casa Bartholdy, Rom
(jetzt National-Galerie, Berlin DDR)
16o x 154 cm

Literatur

Passavant 182o, S. 8o; Förster 1846, S. 492; Kugler 1847, S. 58o; Hagen 1857, S. 139 f., 165 f. (1.Tl.); Förster 186o, S. 221; Lübke 186o, S. 711 f.; Förseter 187o, S. XXXIV; Reber 1884, S. 265, S. 3o1 ff.; Knackfuß 1888, S. 472 f.; Carolsfeld 1886, S. 41; Howitt 1886, S. 376 ff.,(Bd. 1); Valentin 1886, S. 39 ff.; Janitschek 1889, S. 6o3; Muther 1893, S. 198 ff.; ADB 1895, S. 548; Spahn 19o1, S. 34 ff.,

Abb. 13 S. 17; Schmid 19o4, S. 288; Noack 19o7, S. 168 f.; Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9, S. 162, (Bd. 2); Grimm 1911, S. 241 Anm. 4; Woermann 1911, S. 6o1; Springer 1912, S. 36; Richter 1922, S. 187; Gurlitt 1924, S. 15o; Pauli 1925, S. 1o5 ff.; Seidler 1922, S. 1oo, 117, 191; Gröschel 1937, S. 25; Thieme/Becker 194o, S. 184; Boetticher 1941, S. 92o, Nr. 1a; Einem 1952, S. 24, 29; Geller 1952, S. 29; Andrews 1964, S. 33 ff.; Grote 1972, S. 134; Andrews 1974, S. 13 f.; Reclam 1974, S. 333; Heise 1959, S. 42 f,; Lexikon der Kunst 1975, S. 512; Bachleitner 1976, S. 135 ff.; Frankfurt 1977, S. 49 ff.; Einem 1978, S. 1o7 ff., S. 125; Büttner 198o, S. 76 ff.; Kleßmann 1981, S. 7o f.; Meisterwerke 1981, S. 23 f.; Traum und Wahrheit 1985, S. 3o2, 347

Kat. 26

Kopf, Büste und Oberarm der Potiphar
Kohle, Kartonfragment
4o.4 x 35.o cm
Provenienz: Nachlaß Milde
Museen für Kunst und Kulturgeschichte, Lübeck
Inv. Nr. AB 2572

Kat. 26 a

Armstudie
Schwarze Kreide auf braunem Papier
26.5 x 21.9 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/912

Kat. 27

Die sieben fetten Jahre
Bleistift
14.o x 34.o cm
Unbez.
Provenienz: F.A.C. Prestel
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 6276

Literatur
Görner 1969, Nr. A 47, XLI; Frankfurt 1977, S. 2o3, Nr. E 61 a; Büttner 1979, S. 21 ff.

Kat. 28

Die sieben fetten Jahre
Bleistift
13.5 x 34.o cm
Unbez.
Provenienz: F.A.C. Prestel
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 6277

Literatur
Görner 1969, Nr. A 48, XLI; Frankfurt 1977, S. 2o3, Nr. E 61 b; Büttner 1979, S. 21 ff.

Kat. 29

Die sieben fetten Jahre
Bleistift
25.9 x 36.8 cm
National-Galerie, Saamlung der Zeichnungen, Berlin DDR
Inv. Nr. lo

Literatur
Geismeier 1967, Taf. 15, 2; Görner 1969, Nr. A 46, XLI; Büttner 1979, S. 21 ff.

Kat. 3o

Die sieben fetten Jahre
Bleistift
12.o x 33.5 cm
Unbez.
Provenienz: P.A.C. Prestel
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 6278

Literatur
Görner 1969, Nr. A 49, XLII; Frankfurt 1977, S. 2o3, Nr. E 61 c; Büttner 1979, S. 21 ff.

Kat. 31

Die sieben fetten Jahre
Kreide auf hellbraunem Papier, zum Teil weiß gehöht
Karton zum Fresko
149 x 482 cm
Unbez.
Provenienz: 1831 vom Künstler erworben
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 834

Literatur
Boetticher 1941, S. 919, Nr. 2; Görner 1969, Nr. A 45, XLI; Frankfurt 1977, S. 241, Nr. E 61

Kat. 32

Auguste von Buttlar
Kreide, graues Papier
38.o x 24.7 cm
Bez. unten rechts: Auguste v. Buttlar
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1183

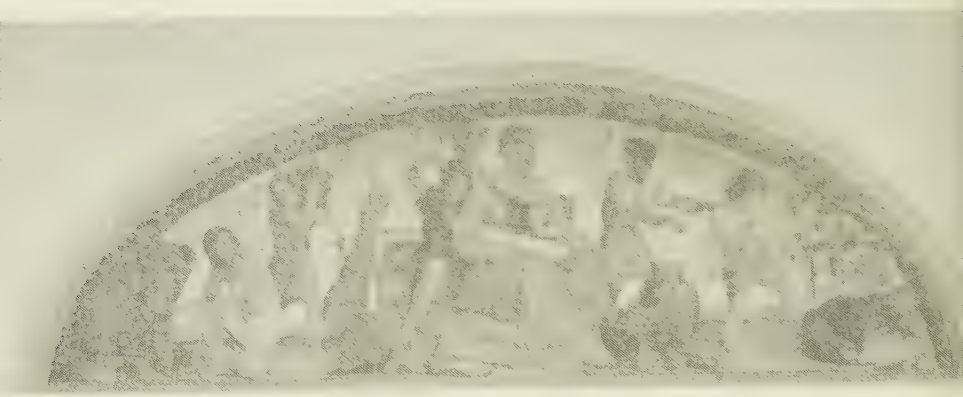
Literatur
Mainz 1977/78, Abb. S. 2o/21

Kat. 33

Bekränzter Kopf im Profil
Bleistift, Kohle
3o.7 x 2o.2 cm
Unterer Teil der Darstellung für Übertragung geschwärzt
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Verkündigung
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1366

Kat. 34

Die sieben fetten Jahre
Fresko in der Casa Bartholdy, Rom
(jetzt National-Galerie, Berlin DDR)
15o x 48o cm



Literatur

Passavant 182o, S. 8o; SKB 1825, Nr. 25 v. 28. März 1825, S. 97 - 1oo; Förster 1846, S. 492; Kugler 1847, S. 58o; Kugler 1854, S. 413; Förster 186o, S. 221; Lübke 186o, S. 711 f.; Reber 1884, S. 265, S. 3o1 ff.; Carolsfeld 1886, S. 41; Howitt 1886, S. 376 ff.; Valentin 1886, S. 39 ff.; Janitschek 1889, S. 6o3; Muther 1893, S. 198 ff.; ADB 1895, S. 548; Spahn 19o1, S. 18 Abb. 14; Schmid 19o4,

S. 288; Haack 19o7, S. 95 Abb. 57; Noack 19o7, S. 168 f.; Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9, Bd. 2, S. 162; Grimm 1911, S. 241 Anm. 4; Woermann 1911, S. 6o1; Springer 1912, S. 36, S. 37 Abb. Nr. 42; Richter 1922, S. 187; Gurlitt 1924, S. 15o; Pauli 1925, S. 1o5 ff., S. 397 Abb.; Seidler 1922, S. 1oo, 117, 191; Hamann 1932, S. 767, S. 766 Abb. 969; Gröschel1937, S. 25; Thieme/Becker 194o, S. 184; Boetticher 1941, S. 92o, Nr. 1b; Einem 1952, S. 24, 29; Geller 1952, S. 29; Andrews 1964, S. 33 ff.; S. 1o5 Taf. 26 b; Grote 1972, S. 134; Andrews 1974, S. 13 f.; Reclam 1974, S. 333; Heise 1959, S. 42 f.; Lexikon der Kunst 1975, S. 512; Bachleitner 1976, S. 135 ff.; Frankfurt 1977, S. 49 ff.; Einem 1978, S. 117, 125, Abb. 114; Büttner 198o, S. 76 ff.; Kleßmann 1981, S. 7o f.; Meisterwerke 1981, S. 23 f.; Traum und Wahrheit 1985, S. 3o2, 347

Kat. 35

Triumph der Religion
Fresko im Museo Chiaramonti, Vatikan

Literatur

Passavant 182o, S. 82; SKB 1825, Nr. 25 v. 28. März 1825, S. 97 - 1oo; Forster 1846, S. 474; Förster 186o, S. 222; Reber 1884, S. 266; Janitschek 1889, S. 6o3; Carolsfeld 1886, S. 42, 229, 199; Howitt 1886, S. 414, Bd. 1; Valentin 1886, S. 55, S. 58 f.; ADB 1895, S. 548; Spahn 19o1, S. 36 ff.; Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9, Bd. 2, S. 162; Seidler 1922, S. 191; Thieme/Becker 194o, S. 184; Boetticher 1941, S. 92o Nr. 3; Einem 1952, S. 24, 29; Hiesinger 197o, S. 655 ff.; Grote 1972, S. 134; Lexikon der Kunst 1975, S. 512; Einem 1978, S. 1o8, 125; Büttner 198o, S. 97

Kat. 36

Triumph der Religion
Karton zum Fresko
17o x 34o cm

Literatur
Veit 1883, Nr. 2434, S. 193; Spahn 19o1, S. 19, Anm. 15

Kat. 37

Gewandstudie
Bleistift auf Papier
13.1 x 9.7 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1264

Literatur
Spahn 19o1, S. 26, Abb. 22

Kat. 38

Aufriß des Kolosseums sowie eine tabula ansata
Bleistift auf Papier
2o.2 x 12.7 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Albrecht von Österreich
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1116

Kat. 39

Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum
Federzeichnung, braune Tusche über Bleistift
auf hellbraunem Papier, laviert
23.9 x 59.5 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit aus dem Mittelrheinischen Landesmuseum (Vgl. Kat. Nr. 19)
Hessisches Landesmuseum, Darmstadt
Inv. Nr. HZ 277

Literatur
Leipzig 1926, Nr. 476, S. 6o; Lübeck 1926, Nr. 592, S. 164; Boetticher 1941, Bd. 2, S. 919, Nr. 5o; Frankfurt 1972, S. 451

Kat. 4o

Gruppe mit vier Geistlichen
Bleistift auf hellbraunem Papier
21.4 x 16.5 cm
Unbez.
Provenienz: 1861 als Vermächtnis J.D. Passavants erworben
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 72

Literatur
Frankfurt 19o3, S. 84; Frankfurt 1972, S. 451

Kat. 41

Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum
Bleistift auf Pauspapier, montiert
29.o x 6o.3 cm
Bez. auf dem Untersatzpapier: 22 Fus lang/ 9 Schuh hoch/ die Figuren vorn 7 Schuh
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/977

Kat. 42

Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum
Bleistift, Karton, braun laviert
33.8 x 55.5 cm
Bez. unten von fremder Hand: Einführung der Künste
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 1890
Verso: Christus als barmherziger Samariter
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 1890/980

Literatur
Frankfurt 1978, S. 121 mit Abb.

Kat. 43

Barde mit Harfe und stehende Gewandfigur
Bleistift auf Papier
2o.9 x 27.5 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Bildnis Fräulein Prior
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1169

Literatur
Mainz 1977/78, S. 64

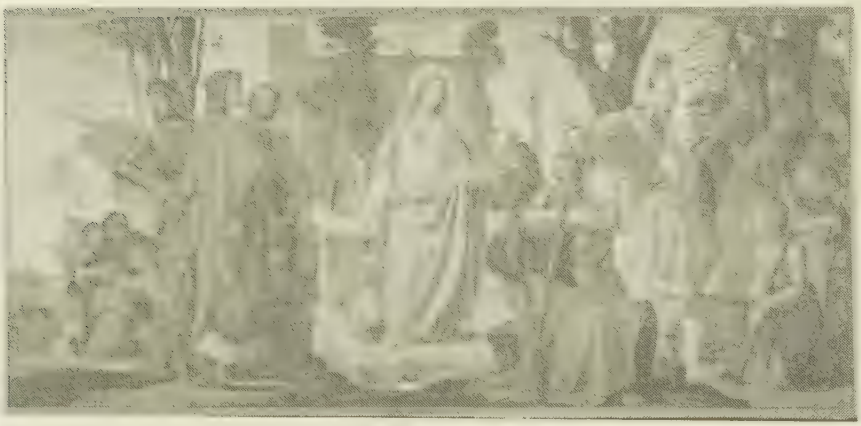
Kat. 44

Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum
Karton zum Mittelbild
Kohle und Aquarell auf Papier
287 x 615 cm
Provenienz: Erworben am 31.3. 1838 vom Künstler in Frankfurt
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
Inv. Nr. 752

Literatur
Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung vom 11. Mai 1836, Nr. 131; SKB, 17. Jahrg., 1836, Nr. 51 v. 28. Juni 1836, S. 216; SKB, 17 Jahrg., 1836, Nr. 82 v. 13. Oktober 1836, S. 34o; Frankfurter Ober-Postamts-Zeitung vom 23. August 1837, Beilage zu Nr. 232; SKB, 19. Jahrg., 1838, Nr. 24 v. 22. März 1838, S. 95; Spahn 19o1, S. 73; Frankfurt 19o3, S. 82; Weizsäcker/Dessoff 19o7/19o9, Bd. 2, S. 163; Cardauns 192o, S. 6o; Boetticher 1941, Bd. 2, S. 92o, Nr. 76; Karlsruhe 1971, S. 283, Abb. Nr. 752 S. 489; Frankfurt 1972, S. 451; Frankfurt 1977, Kat. F 12

Kat. 45

Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum
Fresko, auf Leinwand übertragen
284 x 611.5 cm
1877 abgenommen, auf Leinwand übertragen und in das neue Museumsgebäude überführt
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 1114



Literatur

Nöggerath 1838, S. 27 f.; Frankfurt 1972, S. 449 - 453 (mit weiterer Literatur); Frankfurt 1977, Kat. Nr. F 12, S. 21 f., S. 276; Kunstchronik 1977, Heft 1o, 3o Jg.; Ziemke 198o, Abb. S. 29; Meisterwerke 1981, S. 25, Abb. 1o; München 1981, S. 13, 268 f.; Rom 1981, S. 3o7; Schindler 1982, S. 86 f.

Kat. 46

Bildnis Fräulein Prior
Bleistift auf Papier
27.5 x 2o.9 cm
Bez. unten rechts: "Tochter ds Hausmeis...Prior Fft."
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Barde mit Harfe
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1169

Literatur
Spahn 19o1, S. 6o, Abb. 55; Lübeck 1957, S. 77 Nr. 226; Bernhard/Kipphoff 1973, 2. Bd., Abb. 19o1; Mainz 1977/78, S. 64/65

Kat. 47

Handstudien
Bleistift auf Papier
21.5 x 16.5 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/914

Kat. 48

Fußstudie
Bleistift auf blauem Papier, mit Kreide weiß gehöht
15.7 x 19.7 cm
Unbez.
Provenienz: Vermächtnis J.D. Passavant, 1861
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 71

Literatur
Frankfurt 1972, S. 451

Kat. 49

Altarbild zu Trinità dei Monti
Bleistift auf Papier, Einfassungslinien
48.3 x 32.9 cm
Darstellungsgröße 41.3 x 26.2 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/114o

Kat. 5o

Handstudie
Bleistift auf braunem Papier, mit Kreide weiß gehöht
23.5 x 16.3 cm (größte Ausweisung)
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 198o/911

Kat. 51

Gewandstudie
Bleistift auf Papier
2o.9 x 28.7 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Kopfstudien
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/978

Kat. 52

Gewandstudie
Bleistift auf braunem Papier, mit Kreide weiß gehöht
2o.8 x 14.o cm
Bez. unten rechts: Ruschweyh (!), Rom 1815
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1259

Literatur
Geller 1952, Nr. 1167 a, S. 97; Bernhard/Kipphoff 1973, Bd. 2, Anm. 1897, (als"Buschweg" gelesen); Steinle 1977, Nr. 157 S. 294 , (als"Buchschweg" gelesen); Romantik 1977, S. 493

Kat. 53

Dichterkopf
Fragment eines Aquarells
Feder, feine Bleistiftergänzungen am linken und rechten Bildrand
16.o x 22.2 cm
Unbez.
Provenienz: 1861 als Vermächtnis J.D. Passavants erworben
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 67

Literatur
Frankfurt 19o3, S. 82/83; Frankfurt 1932, Nr. 82, S. 38; Frankfurt 1972, S. 451

Kat. 54

Germania
Bleistift auf Papier
37.o x 31.o cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Germania
Mittelrheinisches Landesmeuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/979

Kat. 55

Germania
Bleistift, Feder in Braun, Sepia, Einfassungslinien
37.0 x 31.0 cm
Darstellungsgröße: 24.8 x 16.5 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 1890
Verso: Zwei Skizzen zur Germania
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 1890/979

Literatur
Frankfurt 1978, S. 128 mit Abb.; Suhr 1981, S. 44

Kat. 56

Germania
Aquarell über Bleistift
42.3 x 28.8 cm
Unbez.
Provenienz: Galerie Arnoldi-Livie, München (1973)
Stiftung Ratjen, Vaduz

Literatur
Bernhard/Kipphoff 1974, Bd. 2, S. 1903; Romantik 1977, S. 496; München 1981, S. 272/273; Rom 1981, S. 310/311

Kat. 57

Germania
Karton zum rechten Seitenbild
Kohle und Aquarell auf Papier
225 x 198 cm
Unbez.
Provenienz: Erworben 1838 vom Künstler in Frankfurt
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
Inv. Nr. 753

Literatur
Vgl. Kat. 44

Kat. 59

Kaiserkrone für die Germania
Bleistift auf Papier
lo.8 x lo.1 cm
Bez. unten: "König Salomo hält einen dunkelblauen fliegenden Zettel mit der Inschrift - Time Dominum et regem amato - David mit dem Spruch - Honor regis indicium diligit - Christus sitzend roth gekleidet auf jeder Seite ein Cherub mit Spruch - P Me Reges / Regnant"
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/llo5

Literatur
Frankfurt 1978, S. 128 mit Abb.

Kat. 58

Germania
Fresko, auf Leinwand übertragen
285 x 192 cm
1877 abgenommen, auf Leinwand übertragen und in das neue Museumsgebäude überführt
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 1116

Literatur
Köln 1980/81, S. 67, Taf. III, Bd. 2; vgl. Kat. 45

Kat. 6o

Italia
Bleistift auf Papier, montiert
2o.3 x 15.o cm
Unbez.
Provenienz: 192o aus Nachlaß Donner von Richter erworben
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 14246

Literatur
Frankfurt 1972, S. 451; Bernhard/Kipphoff 1974, Bd. 2, Abb. 1887

Kat. 61

Italia
Bleistift auf Papier, fragmentarisch
18.5 x 11.o cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Anklopfender Christus
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/935

Kat. 62

Halbakt- und Kopfstudie
Bleistift auf Papier
29.2 x 22.3 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Italia, untere Hälfte (Kat. 64)
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/9o7

Kat. 63

Halbakt- und Armstudie
Bleistift auf Papier
29.2 x 22.8 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Italia, obere Hälfte (Kat. 64)
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/9o8

Kat. 64

Italia, obere Hälfte
Bleistift auf Papier
29.2 x 22.8 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Halbakt- und Armstudie
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/9o8

zusammengehörig mit:

Italia, untere Hälfte
Bleistift auf Papier
29.2 x 22.3 cm
Bez. unten rechts: "Fft. a/M"
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Halbakt- und Kopfstudie
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/9o7

Kat. 65

Gewandstudie
Bleistift auf Papier
29.2 x 22.4 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1o15

Kat. 66

Italia
Aquarell, Feder
42.6 x 28.6 cm
Unbez.
Provenienz: 1922 erworben (Aus dem Inventar der Bremer Kunsthalle ist nur zu entnehmen, daß sich die Studie vorher in München befand)
Kunsthalle Bremen
Inv. Nr. 1922/137

Literatur
Passavant 1836; Spahn 19o1, S. 73 ff.; Frankfurt 1977, S. 263-264; München 1981, S. 272-273; Rom 1981, S. 31o-311

Kat. 67

Italia
Karton zum linken Seitenbild
Kohle und Aquarell auf Papier
188.o x 256.o cm
Unbez.
Provenienz: Erworben 1838 vom Künstler in Frankfurt
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
Inv. Nr. 754

Literatur
Vgl. Kat. 44

Kat. 68

Italia
Fresko, auf Leinwand übertragen
284.5 x 191.o cm
1877 abgenommen, auf Leinwand übertragen und in das neue Museumsgebäude überführt
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 1115

Literatur
Vgl. Kat. 45

Kat. 69

Weibliche Kopfstudie
Bleistift, Kreide
34.5 x 24.o cm
Bez. seitlich rechts: Roma
Ehemals Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz

Literatur
Spahn 19o1, S. 61 Abb. 56; Eberlein 1928, Abb. 51; Heise 1928, S. 38 Nr. 51; Wiesbaden 1937, Nr. 339, S. 36; Lossow 1967, Abb. 5

Kat. 7o

Kopf- und Handstudien
Bleistift auf graubraunem Papier
29.3 x 22.5 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit
Verso: Weibliches Profil
Privatbesitz

Kat. 71

Weibliches Profil
Braune Kreide auf graubraunem Papier
29.3 x 22.5 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit
Verso: Kopf- und Handstudien
Privatbesitz

Kat. 72

Bildnis einer Italienerin
Bleistift
28.o x 22.o cm
Bez. Rückseite: Ph. Veit fec
Provenienz: Versteigerung 1962 Weinmüller, München 1983,
Auktion, 3./4. Oktober 1962, Nr. 16o5 a
Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt

Literatur
Nürnberg 1966, Abb. 187

Kat. 73

Die Einführung des Christenthums durch den Heiligen
Bonifatius in Deutschland, 1855
Lithographie von Pfeil
Privatbesitz

Literatur
Weizsäcker/Dessoff 1909, Bd. 2, S. 162; Frankfurt 1972,
S. 451

Kat. 74

Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum
Aquarell
34.2 x 75.2 cm
Bez. in der unteren Bildmitte: PVS
Provenienz: 1899 vom Frankfurter Kunstverein erworben
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 12979

Literatur
Spahn 1901, S. 58 Abb. 53; Frankfurt 1903, S. 83; Boetticher 1941, S. 919 Nr. 64; Karlsruhe 1971, S. 283; Frankfurt 1972, S. 451

Kat. 75

Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum mit den beiden Seitenbildern zur "Italia" und "Germania"

Mittelbild: Öl über durchscheinender Bleistiftzeichnung auf Papier, auf Eichenholztafel geklebt
27.1 x 61.1 cm
Inv. Nr. 966

Rechtes Seitenbild (Germania): Öl über durchscheinender Bleistiftzeichnung auf Malpappe
27.3 x 19.1 cm
Darstellungsgröße:
26.8 x 17.9 cm
Inv. Nr. 974

Linkes Seitenbild (Italia) : Öl über durchscheinender Bleistiftzeichnung auf Malpappe
27.1 x 18.8 cm
Darstellungsgröße:
26.4 x 18 cm
Inv. Nr. 975

Provenienz: Erworben 1860 und 1862 vom Frankfurter Kunstverein, der Inv. Nr. 966 vom Künstler selbst erworben hatte
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main

Literatur
Karlsruhe 1971, S. 283; Frankfurt 1972, S. 454 (mit weiterer Literatur); Frankfurt 1978, S. 121

Kat. 76

Italia
Bleistift auf braunem Karton, Kreide, Weißhöhung
112.8 x 73.5 cm
Unbez.
Privatbesitz

Kat. 77

Einführung der Künste in Deutschland durch das Christentum
Bleistift auf Pergamentpapier
29.1 x 6o.4 cm
Bez. unten rechts: Erster Entwurf des Frankfurter Freskos. Nach Ph. Veit durchgezeichnet von Settegast
Staatliche Museen zu Berlin, Sammlung der Zeichnungen, DDR
Inv. Nr. F I 296

Literatur
Frankfurt 19o3, S. 84; Weizsäcker/Dessoff 19o7, Bd. 1, S. 84; Frankfurt 1972, S. 451

Kat. 78

Die drei bildenden Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei
Aquarell, montiert, Goldrandeinfassung
3o.5 x 34.4 cm
Unbez.
Verso: Aufgeklebter Zettel mit Franziska Veits Handschrift (Tochter Veits): Die 3 Künste, Aquarell und Gegenstück zu der auferwachenden Kunst, gemalt jedoch größer, für das Städelsche Institut in Frankfurt a/m.
Privatbesitz

Literatur
Boetticher 1941, S. 919 Nr. 7

Kat. 79

Die drei bildenden Künste Architektur, Bildhauerei und Malerei
Bleistift, quadriert
rechts oben Fehlstelle
21.5 x 27.5 cm
Unbez.
Verso: Bleistiftabstriche
Privatbesitz

Kat. 8o

Allegorische Gestalten der Architektur, Plastik und Malerei
Kohle und Aquarell auf Papier
139.o x 156.o cm
Unbez.
Provenienz: Erworben 1838 vom Künstler in Frankfurt am Main
Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe
Inv. Nr. 68o

Literatur
Thieme/Becker 194o, S. 184; Boetticher 1941, 2. Bd., S. 92o Nr. 75; Karlsruhe 1971, S. 271, Abb. 68o; Frankfurt 1977, S. 271, F. 18, Abb. 286

Kat. 81

Die auferwachende Kunst
Aquarell
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit
Privatbesitz

Literatur
Thieme/Becker 1940, S. 184

Kat. 82

Die auferwachende Kunst
Bleistift auf Papier
2o.1 x 14.4 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Otto Donner von Richter
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 14245

Kat. 83

Prometheus
Aquarell, Feder
2o.o x 2o.o cm
Unbez.
Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. SG 341

Literatur
Förster, 1 Tl., S. 115; Spahn 19o1, S. 64; Boetticher 1941, 2. Bd. S. 919, Nr. 58; Frankfurt 1977, Kat. F 14 S. 287; Thieme/Becker 194o, S. 184

Kat. 84

Thetis bestellt bei Hephästos Waffen für Achill
Aquarell, Feder
2o.o x 32.o cm
Unbez.
Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. SG 339

Literatur
Förster 1857, 1. Tl., S. 115; Spahn 19o1, S. 64; Boetticher 1941, 2. Bd. S. 919, Nr. 6o; Frankfurt 1977, Kat. F 15; Thieme/Becker 194o, S. 184

Kat. 85

Dädalus und Ikarus
Aquarell, Feder
2o.o x 2o.o cm
Unbez.
Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. SG 338

Literatur
Förster 1857, 1. Tl., S. 115; Spahn 19o1, S. 64; Boetticher 1941, 2. Bd. S. 919, Nr. 57; Frankfurt 1977, Kat. F 16, S. 287; Kritische Berichte 1984, S. 29, Abb. 35 (l.); Thieme/Becker 194o, S. 184

Kat. 86

Athena bei der mit Webereien beschäftigten Penelope
Aquarell, Feder
2o.o x 32.o cm
Unbez.
Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. SG 34o

Literatur
Förster 1857, 1. Tl., S. 115; Spahn 19o1, S. 64; Thieme/Becker 194o, S. 184; Boetticher 1941, 2. Bd. S. 919, Nr. 59; Frankfurt 1977, Kat. F 17, S. 287

Kat. 87

Der Achillesschild
Federzeichnung mit Gold gehöht auf bräunlichem Papier
Rund, Durchmesser 87 cm
Unbez.
Provenienz: 1833 vom Künstler erworben
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Zerstört

Literatur
Raczynski 1836, S. 287 f.; Förster 1857, 1. Tl., S. 115; Spahn 19o1, S. 46 f., Abb. 41, 42; Boetticher 1941, 2. Bd. S. 919, Nr. 3

Kat. 88

Der Achillesschild
Lithographie
Rund, Durchmesser 88 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
o. Inv. Nr.

Kat. 89

Verteilung der Fackeln; Fackellauf
Bleistift auf Bütten
WZ "PM", links unten berissen
44.2 x 29.2 cm
Unbez.
Verso: Verteilung der Fackeln
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1341

Kat. 9o

Verteilung der Fackeln
Bleistift auf Bütten
WZ "PM", rechts unten berissen
44.2 x 29.2 cm
Verso: Verteilung der Fackeln; Fackellauf
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1341

Kat. 91

Der Fackellauf
Bleistift
34.4 x 29.4 cm
Unbez.
Verso: Vorentwurf desselben Themas
Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt
Inv. Nr. 528 A

Literatur
Nürnberg 1966, Nr. 189, S. 97

Kat. 92

Der Fackellauf
Bleistift auf Bütten
WZ "J. Whatman/Turkey Mill/1825"
38.o x 55.o cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Fackellauf; Rechnungen
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1338

Kat. 93

Der Fackellauf
Bleistift auf Bütten
WZ "J. Whatman/Turkey Mill/1825"
38.o x 55.o cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Fackellauf
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1338

Kat. 94

Der Fackellauf
Bleistift auf braunem Bütten
WZ "CS" (verschlungen)
45.o x 59.2 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Fackellauf
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1337

Kat. 95

Der Fackellauf
Rötelzeichnung
28.2 x 4o.7 cm
Unbez.
Provenienz: 1921 aus dem Kunsthandel erworben
Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. 14327

Kat. 96

Fackellauf III
Feder über Bleistift auf hellem Papier, laviert
Einfassungslinien, unterer Rand berissen
29.6 x 4o.o cm
Bez. von fremder Hand links unten: Fackellauf III
Provenienz: 1918 erworben von I.P. Schneider jr., Frankfurt am Main
Städtische Galerie im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt am Main
Inv. Nr. SG 676

Kat. 97

Die Fackelläufer erreichen den Altar
Bleistift auf Karton
39.2 x 53.1 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Figürliche Skizzen
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1339

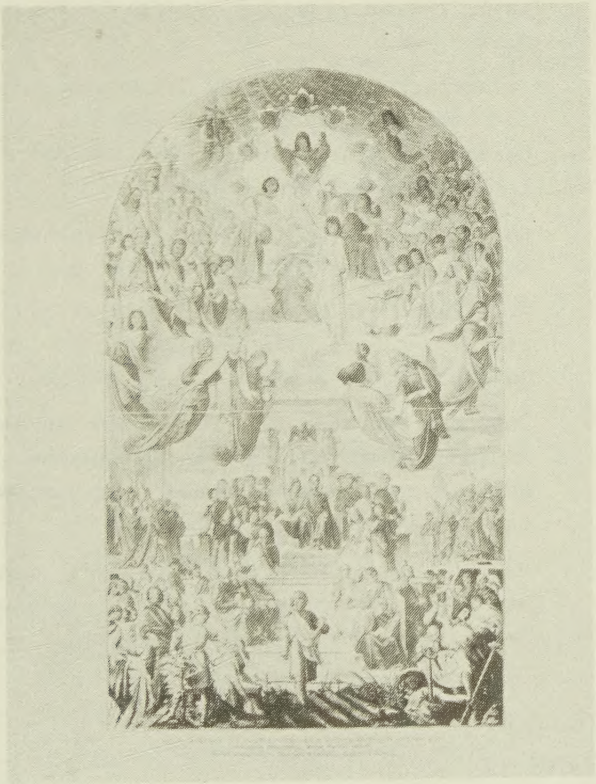
Kat. 98

Fackellauf
Kreide, gewischt, Weißhöhung über Bleistift
45.o x 59.2 cm
Unbez.
Provenienz: Nachlaß Veit, erworben 189o
Verso: Fackellauf
Mittelrheinisches Landesmuseum, Mainz
Inv. Nr. GS 189o/1337

Literatur
Spahn 19o1, S. 48 Abb. 43

Kat. 99

Erwartung des Jüngsten Gerichts durch Friedrich Wilhelm IV. und sein Haus
Kohle, Pinsel, Aquarell- und Deckfarben auf weißlichem Papier
195 x 118 cm
National-Galerie Berlin (DDR)
Inv. Nr. 87



Literatur

Hagen 1857, 2. Tl., S. 211; Reber 1884, 2. Bd., S. 181; Knackfuß 1888, S. 475; Spahn 19o1, S. 86 ff., Abb. 67; Boetticher 1941, S. 919, Nr. 61; Beencken 1944, S. 265; Schümann 1971, S. 85 ff.

Lebenslauf

Am 1.7. 1946 wurde ich, Gisela Balke, in Bremen geboren.

Im April 1953 kam ich in die Grundschule in Bremen-Gröpelingen. Von 196o bis 1965 besuchte ich die Mittelschule und die Höhere Handelsschule in Bremen.

Es folgte eine achtjährige Berufstätigkeit in Bremen, Berlin und Hamburg.

Ab Herbst 1971 besuchte ich das Staatliche Abendgymnasium in Hamburg, wo ich im Juni 1975 die Reifeprüfung ablegte.

Im Sommersemester 1975 begann ich an der Freien Universität Berlin ein Studium in den Fächern Kunstgeschichte, Germanistik und Erziehungswissenschaften.

Ab 1981 widmete ich mich der Bearbeitung meiner Dissertation unter der Leitung von Herrn Prof. Dr. R. Preimesberger.

Papyrus-Druck GmbH Berlin ☎ 3416451
Dissertationen